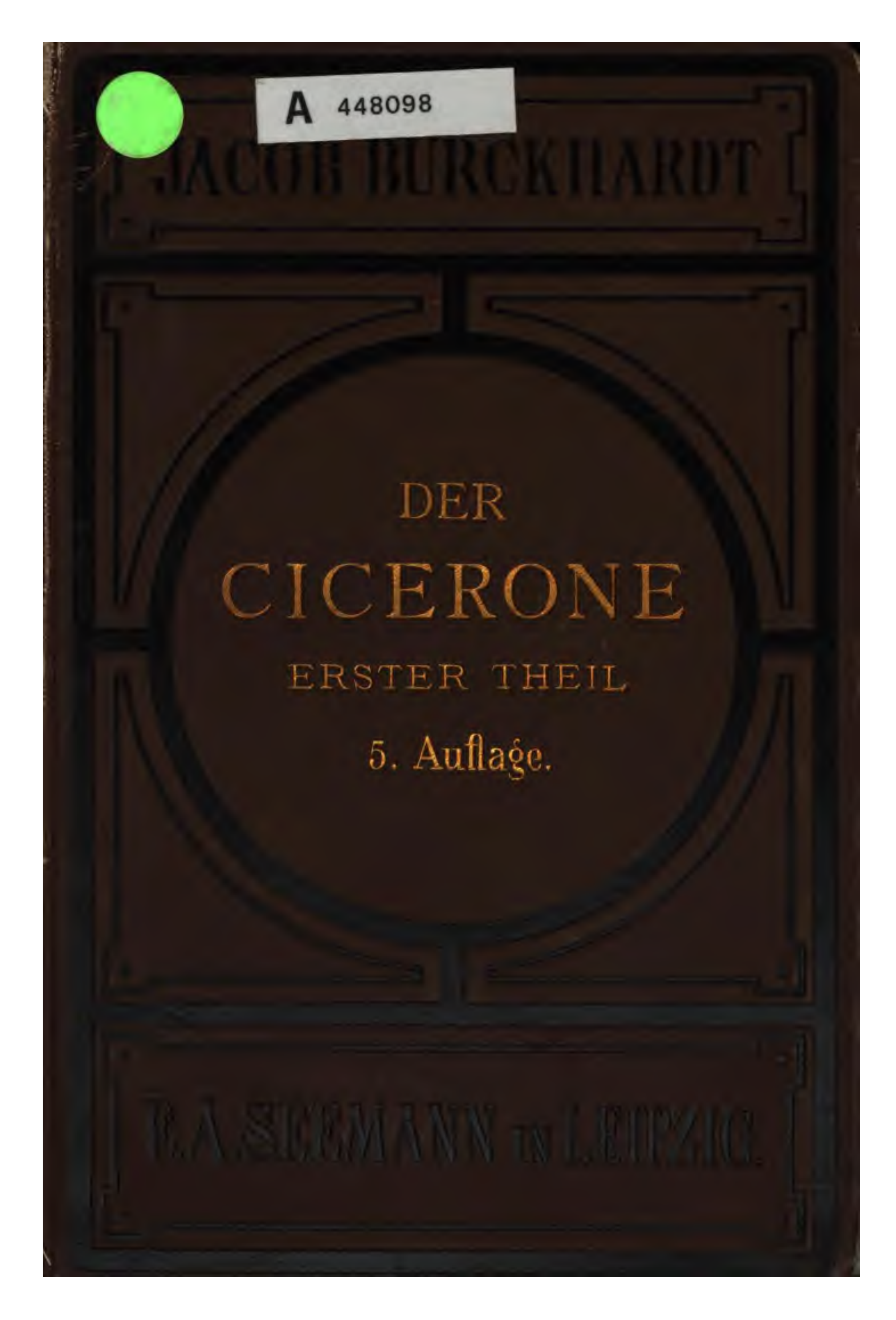


A 448098
JACOB BURCKHARDT
DER
CICERONE
ERSTER THEIL
5. Auflage.
E.A. SEEMANN IN LEIPZIG


LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

J. BURCKHARDT'S CICERONE.

FÜNFTE AUFLAGE.

BEARBEITET VON DR. W. BODE.

I. THEIL.

ANTIKE KUNST.

DER CICERONE.

EINE ANLEITUNG

ZUM

GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS

VON

JACOB BURCKHARDT.

Haec est Italia diis sacra.
PLIN. H. N.

FÜNFTE AUFLAGE.

UNTER MITWIRKUNG VERSCHIEDENER FACHGENOSSEN
BEARBEITET

VON

WILHELM BODE.

I. THEIL.

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1884.

Druck von August Pries in Leipzig.

Vorrede zur vierten Auflage.

Die Absicht des Verfassers Prof. Jacob Burckhardt ging dahin, eine Uebersicht der wichtigern Kunstwerke Italiens zu geben, welche dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene, dem länger Verweilenden die nothwendigen Stilparallelen und die Grundlagen zur jedesmaligen Local-Kunstgeschichte, dem in Italien Gewesenen aber eine angenehme Erinnerung gewähren sollte. Absichtlich ausgeschlossen blieb alles bloss Archäologische. Im Einzelnen wird man sehr verschiedene Gesichtspunkte befolgt finden; oft durfte nur eine erläuternde Bemerkung, eine geschichtliche Notiz, oft auch nur Inhalt und Ort[1]) gegeben werden; das Beschreiben war nur in so weit Aufgabe, als es dazu dienen konnte, auf wesentliches Detail aufmerksam zu machen, oder die Auffindung und Erkennung der betreffenden Gegenstände zu erleichtern.

Einzelne Gattungen von Kunstgegenständen sind übergangen, entweder weil das Interesse daran ein allzu specielles ist (die etruskischen Alterthümer), oder weil nordische Sammlungen für das betreffende Fach ungleich wichtiger erscheinen (die ägyptischen Sculpturen), oder weil die Gegenstände sehr beweglich oder schwer sichtbar und nur für ein besonderes Studium ergiebig sind (Sammlungen von Kupferstichen — in Italien überhaupt sehr selten und lückenhaft —, von Gemmen und Münzen). Die Miniaturen der Handschriften sind fortgelassen, weil deren häufige Besichtigung ihren Untergang beschleunigt.

Die Anordnung des Buches, an welche sich der Leser mit Hülfe des sorgfältigen Registers bald gewöhnen wird, war die einzig mögliche, wenn der Hauptzweck, die Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen, auf so engem Raum erreicht werden sollte. — Das Raisonnement des „Cicerone“ macht keinen Anspruch darauf, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man denselben überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeisselt, ungemalt bleiben dürfen. Das vorgesteckte Ziel war:

[1]) Die Ausdrücke „rechts“ und „links“ sind immer im Sinne des Kommenden gebraucht, also z. B. in Kirchen nicht vom Hochaltar, sondern vom Portal aus verstanden. Das Portal ist immer das der Hauptfronte, wo das Gegentheil nicht ausdrücklich bemerkt wird.

Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte.

Diese Grundsätze blieben auch in den spätern Auflagen des „Cicerone“ maassgebend; allein der beträchtliche Zeitraum, der seit dem Erscheinen des Buches (1855) verflossen war, machte nicht nur Zusätze, sondern auch wesentliche Aenderungen erforderlich.

Der Herausgeber der zweiten und dritten Auflage, Albert von Zahn, hatte sich zur Aufgabe gemacht, den Text des Buches unverändert zu lassen und die durch Ortsveränderungen und die Ergebnisse neuerer Forschungen unumgänglich nothwendigen Aenderungen dem Texte in besondern, durch Klammern und Namensschiffern kenntlichen, Zusätzen einfach einzureihen, theils nach eigenen Aufzeichnungen, theils nach Notizen, die ihm maassgebende Fachgenossen zur Verfügung stellten.

Dadurch hatten einzelne Theile des Buches, namentlich die Malerei, schon in der zweiten und mehr noch in der dritten Auflage eine wenig erfreuliche Form gewonnen: der Zusammenhang des Textes war in störender Weise durch die Zusätze unterbrochen; diese selbst beschränkten sich auf eine nüchterne Aufzählung von Gegenständen oder eine apodiktische Kritik des Textes, mit dem sie nur in loser Verbindung standen; ja zuweilen häuften sich mehrere wesentlich verschiedene und sich ausschliessende Ansichten, die den Leser den Kunstwerken gegenüber geradezu rathlos machen mussten. Mit jeder neuen in gleicher Weise redigirten Auflage hätten sich diese Uebelstände natürlich mehren müssen, um so mehr als namentlich die Durcharbeitung der Plastik des Mittelalters und der Renaissance nicht in gleicher Weise wie die Malerei bei den beiden letzten Auflagen berücksichtigt war.

Der Herausgeber dieser neuen Auflage, welchem schon der Abschluss der letzten anvertraut war, hat es daher für seine Pflicht gehalten, den „Cicerone“ umzuarbeiten. Er that dies im Einverständniss mit dem Verfasser, mit welchem er namentlich während eines gemeinsamen Aufenthaltes in Rom und Florenz vor mehreren Jahren die Hauptfragen einer derartigen Umarbeitung besprechen konnte. Dieselbe erfolgte in dem Sinne, dass die bisherigen Zusätze als solche ausgeschieden und, wo es anging, in den Text verarbeitet, einzelne Theile des Buches aber vom Herausgeber vollständig neu gearbeitet wurden, nämlich die ganze Sculptur des Mittelalters und der Frührenaissance, sowie die wesentlichsten Theile der Malerei derselben Epochen. Dagegen ist die Architektur, mit Ausnahme einzelner Abschnitte der Renaissancedecoration, fast unverändert geblieben; die Zusätze und Ver-

änderungen, welche sich hier finden, hat der Verfasser in freundlichster Weise selbst zur Verfügung gestellt. Auch die Abschnitte des Barocks und meist auch der Hochrenaissance sind in allen Kunstgattungen im Wesentlichen beibehalten. Die Redaction des die antike Kunst betreffenden Theiles, welche sich gleichfalls nur auf vereinzelte Aenderungen und Zusätze beschränkt, ist von Dr. Flasch in Würzburg vorgenommen. Für den Abschnitt der altchristlichen Kunst war Dr. J. P. Richter in London so freundlich, die Beiträge zu liefern.

Für die neugearbeiteten Abschnitte wurde der Gesichtspunkt der historisch-kritischen Betrachtungsweise vorwiegend beobachtet, da die betreffenden Kunstepochen — gegenüber der Gothik und dem Barock — die Individualität der einzelnen Künstler in der stärksten Weise entwickelt zeigen.

Für die Umarbeitung der die Malerei betreffenden Abschnitte bildete Crowe und Cavalcaselle's hochverdientes Werk die Grundlage, wie es diese auch für die Studien des Herausgebers in Italien gewesen ist; doch wurden Mündler's Beiträge daneben möglichst benützt.

Eine wesentliche Veränderung wurde ferner in der Form des Buches vorgenommen. Dasselbe war bisher dem Gegenstande nach in drei Theile getheilt, welche die Architektur, Sculptur und Malerei gesondert behandelten. Die neue Auflage giebt das Buch in zwei Theilen, deren erster die antike Kunst, der zweite die christliche Kunst bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts umfasst. Für diese Aenderung war die Erfahrung maassgebend, dass das Publikum nur ungern sich dazu verstand, das „kleine dicke Buch“ in einem Bande oder in den drei einzelnen Bändchen bei sich zu führen, um es vor den Kunstwerken selbst zu benützen, und dass so ein Hauptvortheil des Buches verloren ging; ein einzelnes Bändchen war aber (mit Ausnahme für einige wenige grosse Galerien) deshalb nur wenig brauchbar, weil fast jeder Ort und Bau in Italien Kunstwerke aller Art in sich vereinigt, und weil ausserdem das Buch nur ein einziges, dem letzten Bändchen angeheftetes Register besass.

Diesem Uebelstande ist durch die gegenwärtige Zweitheilung im Wesentlichen abgeholfen, da ja die antike Kunst in Italien vorzugsweise auf einzelnen antiken Ruinenstätten, wie Pompeji, Pästum, dem Capitol u. s. f., sowie in einigen grossen Sammlungen, wie im Vatican, dem Museo Borbonico, der Villa Albani, vereinigt ist, auf deren ausschliesslichen Besuch sich der Fremde jedesmal beschränken wird oder beschränken muss.

Aus der gleichen Rücksicht auf die Benützung des Buches vor

den Kunstwerken selbst ist auch die Anfertigung eines besondern Registers für jeden Band, sowie die völlige Umarbeitung desselben vorgenommen. Es ist nämlich allerdings die alphabetische Anordnung der Ortschaften sowie der Kirchen, Paläste etc. innerhalb derselben beibehalten; allein für alle hervorragendern Sammlungen und Kirchen erfolgte die Aufzählung der Kunstwerke nach dem Ort und der Reihenfolge ihrer Aufstellung mit Benennung des Gegenstandes und eventuell des Künstlers (sowie der Katalognummer in Galerien), so dass danach dieses Register an Ort und Stelle als kurzer Führer benützt werden kann.

Möge das Buch in dieser neuen Form eine gleich freundliche Aufnahme finden, wie in der alten, und mögen die Freunde desselben, nach wie vor, durch Mittheilung thatsächlicher Berichtigungen die Mängel und Fehler der jetzigen Umarbeitung für den Fall einer neuen Auflage mit beseitigen helfen.

Berlin, Mai 1879.

Wilhelm Bode.

Vorrede zur fünften Auflage.

In der vorliegenden fünften Auflage ist die Umarbeitung des Cicerone nach denselben Grundsätzen, nach denen dieselbe in der vierten Auflage begonnen war, fortgesetzt worden. Sie erstreckt sich in erster Linie auf die Architektur, für welche Herr Hugo von Geymüller seine reichen Beiträge lieferte, sowie auf eine Durcharbeitung der Plastik und Malerei der Renaissance, für welche die Forschungen der letzten Jahre umfassendes neues Material geliefert hatten.

Für einzelne Beiträge von Freunden, namentlich von den Herren Dr. H. von Tschudi (für Römische Plastik des XV. Jahrhunderts), Dr. Fraenkel (für die Antike), Dr. H. Thode (für die Malerei des Trecento), Charles Fairfax Murray (für die Sienesische Malerei) sagt der Verfasser hiermit seinen Dank.

Berlin, im Frühjahr 1884.

W. B.

ORTSREGISTER.

---

1) Die etruskischen Bronzen sind dem Museo Etrusco einverleibt.

3. Corridor (nördl.) ferner:

Schreitende herculanensische Pallas 69e.
Prachtgeräthe 59a, b, c.
Psyche 104g.
Aeschines 152a.
Venus von Capua 99a.
Adonis 96b.
Doryphoros 86f.
Artemis 69g, 98f.
Orestes und Elektra 143c.
Junobüste 79e.

Mitte:

Bacchustorso 118a.
Agrippina 113b.
Weibl. Gewandstatue 114f.
Satyr mit Kind 121o.
Venus Kallipygos 102c.
Figuren aus dem Weihgeschenk des Attalos 135b.
Harmodios und Aristogeiton 88b.

Halle des Tiberius.

Allegor. Figuren von Städten am Altar von Puteoli 91k.

1. Zimmer (in welches man von dem Südende des 2. Corridors aus durch die westlich gelegene Thür gelangt).

Linke Wand:

Apollo mit dem Schwan 96k.
Apollo von Basalt 95b.

Mitte:

Apollo Musagetes (Porphyr) 109d.

Rechte Wand:

Artemis 97b. — Ephesische Diana 133a.

Rückwand:

Jupiter-Büste aus Cumae 73a.
Junobüste 80i.

2. Zimmer.

Rechte Eingangswand:

Pallas (Büste) 91e.

Rechte Schmalwand:

Bacchusstatue 119d.

Ausgangswand:

Bärtiger Bacchus (Büste) 76g.
Pallasbüste 91e.

Rückwand:

Venus kauernd 102b.

Linke Eingangswand:

Venus Genetrix 103e.

3. Zimmer.

Herakles den Globus tragend 78b.

Mitte:

Amor vom Delphin umschlungen 175*.

Rechte Eingangswand:

Cybele 132k. — Isispriesterin 81i.

Schmalwand:

Nymphe 105b.

Ausgangswand:

Asklepios 74c. — Paris 116g.
Ganymed 117c. — Eros 116a.

Linke Eingangswand:

Satyrn 123e, 124e, 126h.

4. Zimmer.

Polyhymnia u. andere Musen 109e.
Niobide (?) 149f.

Mitte:

Amazone 136c.
Hercules und Omphale 77f, 144d.

Fensterwand:

Meleager 89c.

5. Zimmer.

Flora 106a.
Alexanderschlacht (Mosaik) 196d.

6. Zimmer.

Amazonensarkophag 186l.

Mitte:

Krater des Salpion 180d.
Puteal 180e. — Becken 58n.

Rechte Eingangswand:

Marmordisci 180e.

Ausgangswand:

Masken 169c.

Linke Eingangswand:

Altgriechischer Grabstein 68b.

7. Zimmer.

Mosaiken des Dioskurides 170d.

Mitte:

Ehrenbasis aus Puteoli 91k.
Prachtgeräthe 58o, p

Linke Eingangswand:

Sarkophage 186l.
Helena und Paris 180b.
Bacchisches Relief 180c.
Ritt durch die Nacht 180c.
Orestes in Delphi 179m.

Fensterwand:

Sarkophage 186l.

Ausgangswand:

Tropäon 180 oben und Anm.
Dionysos hält Einkehr 180a.
Nymphe einen Satyr abwehrend 179l.
Stück eines Thiasos 179m.
Weibliche Figuren im Tanz 180c.
Orpheus und Eurydice 179k.

Rechte Wand:

Provinzen 91i.
Sarkophag mit Bacchus, sog. 186l.



REGISTER DER KÜNSTLERNAMEN.

A. Architekt. **B.** Bildhauer. **M.** Maler. **Mo** Mosaikarbeiter.



I. ARCHITEKTUR.

Die Baukunst beginnt in Italien viel früher als bei den Tempeln von Pästum, mit welchen wir hier den Anfang machen.

Schon die Urvölker, dann das durch Einwanderung entstandene Mischvolk der Etrusker haben Bauten hinterlassen, welche nicht bloss durch Massenhaftigkeit, sondern auch schon durch Anfänge eines höhern Formgefühls ausgezeichnet sind. Allein in ihrem jetzigen Zustande gehören sie doch mehr der Archäologie an; sie liegen meist seitab von den üblichen Strassen. Die wichtigsten sogenannten cyklopischen Befestigungsbauten, zum Theil von beachtenswerther landschaftlicher Wirkung, sind die wohlerhaltenen Stadtmauern in Cosa auf dem Berge Ansedonia (bei Orbetello); die Stadtmauern in Orbetello, in Arpino (Terra di lavoro) und Ferentino, die Burg von Alatri (bei Frosinone) und Segni. — Die Porta dell' arco in Volterra. — In den Gräberfassaden von Castellaccio und Norchia zum Theil Belege für den etruskischen Tempelbau, wovon anschauliche Reste nirgends erhalten. Die architektonisch wichtigsten etrurischen Gräber aus alter Zeit in Cervetri (ant. Caere). — Die alten Gräber in Sardinien gehen dort unter dem Namen Nuraghi oder Sepolture dei Giganti.

a b c d e f

Zwischen ihnen und den Bauten der vollendeten antiken Kunst ist eine grosse Lücke. Der Zweck unseres Buches verlangt, dass wir nicht näher auf sie eingehen, um uns auf solche Denkmäler zu beschränken, in welchen die höhere Kunstform das Wesentliche, der Hauptausdruck der monumentalen Absicht ist. Welchem Gebäude des italischen Festlandes hier die erste Stelle gebührt, darüber wird wohl kein Zweifel herrschen.[1]

Von den drei erhaltenen **Tempeln von Pästum**, der alten Poseidonia, sucht das Auge sehnsüchtig den grössten, mittlern. Es ist Poseidon's Heiligthum; durch die offenen Trümmerhallen schimmert von fern das blaue Meer.

g

Ein Unterbau von drei Stufen hebt das Haus des Gottes über die Fläche empor. Es sind Stufen für mehr als menschliche Schritte. An den Resten des alten dorischen Heraklestempels in Pompeji sieht man, dass für den Gebrauch eine Treppe von gewöhnlichen Stufen vorgesetzt wurde.

Den ältesten griechischen Tempeln, wie z. B. demjenigen von Ocha auf Euböa, genügte ein Bau von vier Steinmauern. Als aber eine griechische Kunst erwachte, schuf sie die ringsum gehende Säulenhalle mit dem Gebälk, zuerst vielleicht von Holz, bald von Stein. Diese Halle ist, abgesehen von ihren besonderen Zwecken, nichts als ein idealer, lebendig gewordener Ausdruck der Mauer selbst. In wunderbarer Ausgleichung wirken strebende Kräfte und getragene Lasten zu einem organischen Ganzen zusammen.

Was das Auge hier und an anderen griechischen Bauten erblickt, sind eben keine blossen Steine, sondern lebende Wesen. Wir müssen ihrem innern Wesen und ihrer Entwicklung aufmerksam nachgehen.

Die dorische Ordnung, welche wir hier in ihrer vollen alterthümlichen Strenge an einem Gebäude vom Ende des 6. Jahrh. v. Chr. vor uns haben, lässt diese Entwicklung reiner und vollständiger erkennen als ihre Schwester, die ionische. Der Ausdruck der dorischen Säule musste hier, dem gewaltigen Gebälke gemäss, derjenige der grössten Tragkraft sein. Man konnte möglichst dicke Pfeiler oder Cylinder hinstellen, allein der Grieche pflegte nicht durch Massen, sondern durch ideale Behandlung der Formen zu wirken. Seine dorische Ordnung aber ist eine der höchsten Hervorbringungen des menschlichen Formgefühls.

Das erste Mittel, welches hier in Betracht kam, war die Verjüngung der Säule nach oben. Sie giebt dem Auge die Sicherheit, dass die Säule nicht umstürzen könne. Das zweite waren die Canellirungen. Sie deuten an, dass die Säule sich innerlich verdichte und verhärte, gleichsam ihre Kraft zusammennehme; zugleich verstärken sie den Ausdruck des Strebens nach oben und erzeugen einen angenehmen Wechsel von Licht und Schatten. Die Linien aber sind wie im ganzen Bau nirgends, so auch in der Säule nicht mathematisch hart; vielmehr giebt eine leise Anschwellung das innere schaffende Leben derselben auf das Schönste zu erkennen.

So bewegt und beseelt nähert sich die Säule dem Gebälk. Der mächtige Druck desselben drängt ihr oberes Ende aus einander zu einem Wulst (Echinus), welcher hier das Capitäl bildet. Sein Profil ist in jedem dorischen Tempel der wichtigste Kraftmesser, der Grundton des Ganzen. Nach unten zu ist er umgeben von drei Ringen, gleich als verschöbe sich hier eine zarte, lockere Oberhaut der Säule. Ihnen entsprechen und antworten etwas weiter unten, an der Säule selbst, drei Einschnitte ringsum. — Eine starke viereckige Deckplatte isolirt die Säule vom Gebälk

(An vielen Stellen dieses Tempels scheinen die Säulen auf viereckigen Untersätzen zu stehen, allein nur weil Steine dazwischen weggenommen worden sind. Die dorische Säule, als erdgeborne Kraft,

bedarf der Basis nicht; unmittelbar aus der obersten Tempelstufe steigt sie empor.)

Es folgt zunächst ein Band von hier sehr mächtigen Quadern, der sog. Architrav, ganz glatt und schmucklos. Es sind die Balken, welche über die Säulen hingehen. Was aber von Bewegung übrig ist, setzt sich fort in dem darauf folgenden Gliede, dem Fries. Die von innen kommenden Querbalken-Enden sind in der Mitte zweimal und an beiden Seiten senkrecht eingekerbt zu den Dreischlitzen (Triglyphen), die Zwischenräume (Metopen) aber ausgefüllt mit Steinplatten, die ohne Zweifel mit Gemälden oder Reliefs geschmückt werden sollten. Wir wissen nämlich nicht, ob dieser Tempel je ganz vollendet wurde. — Im Architrav entspricht jeder Triglyphe ein kleines Band mit sechs daran hängenden sog. Tropfen.

Ein hier besonders weit vorragendes Kranzgesimse deckt das Ganze. Von unten erkennt man daran eine ideale Darstellung der schrägen Dachsparren, deren jeder drei Reihen von je sechs Nägeln oder Tropfen aufweist. An den beiden Hauptseiten des Tempels ragen darüber die Giebel empor, die zwar jetzt (und vielleicht von jeher) leer stehen, ohne jene Gruppen von Statuen, welche einst die attischen Tempel zierten, dabei aber durch das schönste, gerade für diesen Bau passendste Verhältniss der Höhe den Blick erfreuen. Der stumpfe Winkel des Giebels nämlich ist das Schlussergebniss jener ganzen idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wie viel von strebender Kraft am Ende übrig geblieben ist.

Eine grosse Anzahl feinerer Gliederungen, welche man an den dorischen Bauten Athens vorfindet, fehlen hier entweder ursprünglich oder durch die Verwitterung. Der Eindruck des Strengen und Mächtigen wird dadurch noch gesteigert.

Vom Innern fehlt fast die ganze Mauer, welche das längliche Haus, die Cella des Gottes ausmachte. Wahrscheinlich lockten die glatten Quadern die kirchenbauenden Normannen zum Raub. Doch ist die innere Vorhalle, zwei Säulen zwischen zwei Mauerpfeilern (Anten), erhalten. Diese letztern sind als Theil der Mauer behandelt, also weder canellirt, noch verjüngt, noch geschwellt, doch deutet ein eigenes Capitäl, welches bedeutsam mit dem Echinus der Säulen contrastirt, auf ihre Theilnahme am Tragen hin. Dem mächtigen Druck desselben entgegen, entspringt ihrem obern Ende der kräftige Wulst.

Von den Steinbalken und deren vertieften viereckigen Zwischenfeldern (Cassetten), welche den Raum zwischen Säulenhalle und Tempelraum bedeckten, ist nichts mehr erhalten. Das Gebälk der Säulenhalle scheidet sich, auch von Innen gesehen, in Architrav und Fries, nur dass letzterer hier glatt ist. Am Gebälk der Cella dagegen, soviel davon vorhanden ist, hat der Fries seine Triglyphen und Metopen, nur niedriger als am Aussenbau.

Das Innere des Heiligthums erhielt einst sein Licht durch eine grosse Dachöffnung, ohne welche die fensterlosen griechischen Tempel durchaus dunkel gewesen wären. An den bedeutendern Tempeln wurde gleichsam als Einfassung und Stütze dieses offenen Daches eine innere Säulenordnung angebracht, und zwar eine doppelte, weil einfache dorische Säulen allzu gross und dick hätten gebildet werden müssen im Verhältniss zu dem so beschränkten Raum. Die Bauten der höchsten Blüthezeit scheinen meist eine untere dorische und eine obere ionische Ordnung gehabt zu haben, zu deutlicher Scheidung der in einander überleitenden Kräfte. Hier dagegen ist auch die obere Ordnung dorisch und dabei noch von etwas ungeschickter Bildung, als wäre die kleine obere Säule unmittelbar die durchs Zwischengesims hindurchgehende Fortsetzung der grössern untern; überdies wirkt der breit aus einander gehende Echinus der kleinen Säule nicht gut [1]).

Nur in dürftigen Andeutungen haben wir das, was die Seele dieses wunderbaren Baues ausmacht, bezeichnen können. Obwohl eines von den besterhaltenen Denkmälern seiner Art, verlangt er doch ein beständiges geistiges Restauriren und Nachfühlen dessen, was fehlt, und dessen, was nur für die aufmerksamste Pietät noch sichtbar ist. Wie ganz anders würde er auch zum äussern Auge sprechen, wenn er noch mit allen Sculpturen seiner Giebel und Metopen, mit den Dachzierden (Akroterien) von Laubwerk und Statuen, mit den Löwenköpfen des obern Theils des Kranzgesimses, mit dem reichen Farbenschmuck, innen aber mit dem Bild Poseidon's und den Weihgeschenken geretteter Seefahrer geschmückt wäre! Unsere Vorstellung vom Kunstvermögen der Griechen steigert er aber schon in seinem jetzigen Zustande auf das höchste.

Vielleicht blickt ein scharfes Auge die einzelnen Seiten im Profil entlang und findet, dass keine einzige mathematisch gerade Linie an dem ganzen Bau ist. Man wird zunächst an ungeschickte Vermessung, an die Wirkung der Erdbeben und Anderes der Art denken. Allein wer z. B. sich der rechten Ecke der Vorderseite gegenüberstellt, so dass er das obere Kranzgesimse der Langseite verkürzt sieht, wird eine Ausbeugung desselben von mehreren Zollen entdecken, die nur mit Absicht hervorgebracht sein kann. Und Aehnliches findet sich weiter. Es sind Aeusserungen desselben Gefühls, welches die Anschwellung der Säule verlangte und auch in scheinbar mathe-

---

[1]) Ausserdem ist zu bemerken: An der Aussenseite kommt jede zweite Triglyphe mitten über eine Säule zu stehen, gegen die Ecken hin aber werden die Metopen breiter, so dass die Triglyphe auf die Ecke rücken kann. Im Innern besteht das Gesimse zwischen den beiden Ordnungen aus einem blossen Architrav mit Hohlkehle, da ein Fries, als Sinnbild des Decken-Randes, hier nicht am Platze wäre. Das Gesimse über der obern Ordnung besteht ebenfalls aus einem ähnlichen Gliede, allein wir wissen nicht, was einst noch darüber lag, und wie der Dachrand ansetzte.

matischen Formen überall einen Pulsschlag innern Lebens zu offenbaren suchte.

Ueber die Entstehungszeit der beiden andern dorischen Tempel von Pästum mit ausgesprochen italischen Eigenthümlichkeiten ist man nicht einig; möglicherweise sind sie aus einer viel spätern, ausgearteten Epoche der dorischen Baukunst. Manche sind geneigt, dieselben in die Epoche des alterthümlichen, unentwickelten Stils des 6. Jahrhunderts zu versetzen, andere in die Zeit der lukanischen Herrschaft über Poseidonia, seit dem 4. Jahrh. oder auch noch später, in eine Zeit, in der man die alterthümlichen Formen übertreibend imitirte. Jedenfalls sind italische Einflüsse Ursache der Abweichungen von den Grundzügen des dorischen Stils, da auf hellenischem Boden ähnliche Erscheinungen nicht nachzuweisen sind. Der Eindruck ist indess immer ein solcher, dass sie ohne die Nachbarschaft des Poseidontempels zu den herrlichsten Bauten des italischen Festlandes gehören würden. Sie sind weniger gut erhalten, besitzen aber wenigstens den ganzen äussern Säulenkranz und Architrave ohne Unterbrechnung.

a An dem sog. Cerestempel fällt zunächst eine abweichende Bildung der Säule auf, welche wie aus weicherm, minder elastischem Stoffe geschaffen scheint. Dies drückt sich aus in der viel stärkern Ausbauchung des Schaftes und in der breitwulstigen Bildung des Echinus, welche letztere durch eine ganz eigenthümliche Zusammenziehung (Hohlkehle) am Oberende des Schaftes zwar erklärt, aber auch durch das Grelle des Ueberganges um so viel fühlbarer wird. Diese bedeutende Breite des Echinus zieht dann eine verhältnissmässige Vergrösserung der Deckplatte nach sich. (Die Intervalle der Deckplatten sind etwa gleich der Hälfte ihres Durchmessers.) Zu der geringern innern Kraft der Säule passt dann ganz gut der schmalere Architrav. Statt der Triglyphen und Metopen, welche von besserm Stein eingesetzt waren, sieht man jetzt fast bloss deren leere Lücken. An den einst herabgestürzten und in neuerer Zeit wieder aufgesetzten Giebeln ist das Obergesimse mit vertieften Cassetten verziert, die das Alter zum Theil sogar durchlöchert hat. Von der Cella ist wenig mehr erhalten als die Grundmauern.

b Noch mehr variirt erscheint der dorische Stil in der sog. Basilika. Trotz auffallender Abweichungen, wie z. B. die ungerade Neunzahl der Säulen an den beiden Fronten, scheint dieses Gebäude ebenfalls ein Tempel (mit zwei Cellen?) gewesen zu sein; Gestalt, Lage, Stufen, Enge des Raumes im Innern lassen den Gedanken an eine andere Bestimmung, wie z. B. die der Basiliken war, gar nicht aufkommen. Wiederum sind die Säulen stark geschwellt und von dem sehr weichen und runden Echinus durch eine ähnliche Hohlkehle getrennt wie am Cerestempel. Von dem Gebälke ist ein schmaler Architrav ganz erhalten, theilweise auch ein stark zurücktretender Fries,

an welchem ohne Zweifel sculpirte Triglyphen und Metopen aus bessern Stein angenietet waren (oder werden sollten, denn mit der Vollendung solchen Tempelschmuckes verhielt es sich nur zu oft wie mit dem Ausbau unserer gothischen Kathedralen). — Innen beginnt die Cella mit einer Vorhalle von drei Säulen und zwei Mauerpfeilern (Anten), welche letztere, als stärkstes Merkmal auffallender und eigenthümlicher Durchbildung, die Verjüngung sowohl als die Anschwellung der Säulen mitmachen; auch ihr Capitäl — eine Hohlkehle — ist von gefühlloser Bildung. — Im Innern steht auffallender Weise eine Säulenreihe der mittlern Axe des Gebäudes entlang; drei Säulen sind ganz, von zweien die Capitäle erhalten. Welchen Zweck und welche Bedachung man sich dabei vorzustellen habe, lässt sich um so weniger entscheiden, da dieser Innenbau vielleicht nicht einmal der ursprüngliche ist.

Die **sicilischen Tempel** sind alle dorisch, sämmtlich aus porösem Kalkstein und waren ursprünglich ganz mit Stuck überzogen, was an den Tempel von Girgenti (besonders den der Concordia) noch am besten zu sehen ist. Von der Bekleidung des Geison durch Terrakotten von ebenso feiner Profilirung als Bemalung geben einzelne Ueberreste in den Museen von Palermo, Syrakus u. s. f. einen Begriff.

a In Syrakus der sog. Artemistempel in der heutigen Stadt „ein Specimen übertriebenster dorischer Wucht und Kraftfülle“ (Semper); mit der engsten bisher bekannten Säulenstellung (Abstand noch geringer als der Säulendurchmesser); neuerdings weiter ausgegraben, wobei eine sehr alterthümliche Inschrift an Apollo (*τῷ Πέλωνι*) an der obersten Stufe des Eingangs zum Vorschein kam, die sich auf Weihgeschenke bezog, welche in den beiden äussersten Intercolumnien zur Linken aufgestellt waren. — Die mit Architrav und Fries noch er-
b haltenen Säulen des sogenannten Minervatempels in der Kathedrale,
c an der Süd- und Westseite am besten zu sehen. — Zwei Säulen des sogen. Zeustempels am Anapus, eine Stunde westlich von Syrakus.

d In Girgenti, dem alten Akragas, Agrigentum, am besten er-
e halten der Tempel der Concordia. — Tempel der Juno Lucina, gross-
f artig gelegene Ruine. — Tempel der Proserpina (jetzt S. Biagio); man beachte die Terassenanlage, auf der sich das kleine Heiligthum erhob. —
g Tempel des Zeus Olympios, der grösste Siciliens mit den Kolossen der
h Atlanten. Diese standen am wahrscheinlichsten, eine obere Galerie bildend, über den mächtigten, das Mittelschiff abgrenzenden Pfeilern. Die Kolossalität des Tempels hat den Architekten veranlasst, statt einer freistehenden äussern Säulenhalle Halbsäulen anzuordnen. Wo
i war der Eingang? — Tempel des Castor und Pollux (spät, mit gut-
k erhaltenem Gesims). — Tempel des Vulcan. — Grabmal des Theron und

sogen. Oratorio di Phalaride. — Reste eines Tempels unter der Kirche S. Maria de' Greci in der heutigen Stadt.

Alle diese Benennungen, mit Ausnahme der des grossen Zeustempels bei Syrakus, sind willkürlich.

In Selinunt sieben Tempel, welche durch Erdbeben oder gewaltsame Zerstörung sämmtlich in Ruinen liegen, vier auf der von Mauern umzogenen Akropolis der Stadt, drei auf dem östlichen Hügel, in der jetzt so bezeichneten Neapolis, theils dem archaischen, theils dem entwickelten dorischen Stil angehörend. Von drei Tempeln sind einige Metopen (in Palermo) erhalten, und zwar aus drei verschiedenen Epochen: der älteste (um 600) ist der mittlere der Akropolis, die darauf folgenden der mittlere der Neapolis und der nördliche der Akropolis; die besten, der Zeit des Phidias nicht gar fern stehenden Metopen sind von dem südlichsten Tempel der Neapolis, den man neuerdings nach einer in der Cella neben einem archaischen weiblichen Kopf aus Tuff gefundenen Votivinschrift (ohne hinreichenden Grund) Heratempel nennt. Der grösste der selinuntischen Tempel ist der nördlichste der Neapolis, mit einer Säulenordnung im Innern der Cella; der späteste: das kleine Templum in antis (Tempio di Empedocle) mit vorzüglich erhaltenen Farben des Stucküberzuges auf der Akropolis.

Ein unvollendeter Tempel findet sich in Segesta, von welchem a die Säulenhalle mit Gebälk und Giebeln noch aufrecht steht.

Neben der dorischen Ordnung entwickelte sich als deren schönstes Gegenbild die ionische; anfänglich in andern Gegenden entstanden, auch wohl für gewisse Zwecke vorzugsweise angewandt, wurde sie doch mit der Zeit ein völlig frei verwendbares Element der griechischen Gesammtbaukunst. Leider ist in den griechischen Colonien Italiens kein irgend beträchtlicher Ueberrest echter ionischer Ordnung erhalten und die römischen Nachahmungen geben bei aller Pracht doch nur ein dürftiges, erstarrtes Schattenbild von dem Formgefühl und dem feinen Schwung des griechischen Vorbildes. — Die Grundlage ist im Wesentlichen dieselbe, wie bei der dorischen Ordnung, die Durchbildung aber eine verschiedene. Die ionische Säule ist ein zarteres Wesen, weniger auf den Ausdruck angestrengten Tragens als auf ein reiches Ausblühen angelegt. Sie beginnt mit einer Basis von zwei Doppelwulsten, einem weitern und einem engern, deren inneres Leben sich durch eine schattenreiche Profilirung verräth. (An den römischen Ueberresten entweder glatt oder mit reichen, aber beziehungslosen Ornamenten bekleidet.) Ihr Schaft ist viel schlanker und weniger stark verjüngt, als der dorische; seine Ausbauchung ein eben so feiner Kraftmesser als bei diesem. Die Canellirungen nehmen nicht die ganze Oberfläche des Schaftes ein, sondern lassen schmale Stege zwischen sich, zum Zeichen, dass sich die ionische Säule nicht so anzu-

strengen habe, wie die dorische. (An den römischen Ueberresten fehlen hier, wie bei allen Ordnungen, die Canellirungen oft, ja in der Regel; mit grossem Unrecht, indem sie kein Zierrath, sondern ein wesentlicher Ausdruck des Strebens sind und auf die bewegte Bildung des Capitäls und Gesimses nothwendig vorbereiten.) Das ionische Capitäl, an den alten athenischen Bauten von unbeschreiblicher Schönheit und Lebendigkeit, setzte über einem verzierten Hals mit einem Echinus an; dann aber folgt, wie aus einer weichen, ideal-elastischen Masse gebildet, ein oberes Glied, gleichsam eine Blüthe des Echinus selbst, die auf beiden Seiten in reich gewellten Voluten (Schnecken) herniederquillt und sich, von vorn gesehen, in zwei prächtigen Spiralen aufrollt. Die Deckplatte, welche bei einer ernsten, dorischen Bildung dieses ganze reiche Leben tödten würde, ist nur als schmales, verziertes, ausgeschwungenes Zwischenglied zwischen das Capitäl und das Gebälk hineingeschoben. (An den römischen Ueberresten: Hals und Echinus schwer und mässig verziert, die Voluten auf den Seiten mit schuppenartigem Blattwerk bedeckt, ihre Spiralen schwunglos und mathematisch, die Deckplatte überreich[1]).) — Das Gebälk ist leicht und der Säule gemäss gestaltet; der Architrav in drei über einander hervortretende Streifen getheilt; der Fries ohne Unterbrechung durch Triglyphen zu fortlaufenden Reliefs (daher für den ionischen Fries der Name Zophoros) eingerichtet; alle Zwischenglieder und alle Theile des Obergesimses zart und reich gebildet. (An den römischen Ueberresten wohl ebenso prachtvoll aber lebloser[2]).)

Endlich schuf noch die griechische Kunst das korinthische Capitäl. An den Bauten Griechenlands selbst können wir dasselbe nur in seinen Anfängen nachweisen, Anfänge, die freilich Grösseres verheissen, als es später unter römischer Hand wirklich erfüllt hat. (Das früher „Laterne des Demosthenes“ genannte choragische Denkmal des Lysikrates in Athen.)

Indess haben die Römer diese Ordnung mehr geliebt und richtiger verstanden und behandelt als die beiden andern, ja wenn man die Trefflichkeit der korinthischen Formen am Pantheon und am Tempel des Mars Ultor neben der sonstigen Thätigkeit so zahlreicher griechischer Künstler im damaligen Rom in Erwägung zieht, so wird auch

---

1) In Rom, z. B. an der späten und sehr schlechten Restauration des Saturntempels und in Pompeji an vielen Bauten begegnet man einem ionischen Capitäl, welches statt der beiden Seitenvoluten vier Eckvoluten hat; gewiss eine secundäre und nicht eben glückliche Schöpfung.

2) Da zu wenig römisch-ionische Bauten erhalten sind, so urtheilen wir hier nach Fragmenten, welche allerdings auch von korinthischen Bauten herstammen mögen, allein beide Ordnungen stimmen mit Ausnahme des Capitäls bei den Römern überein.

wohl der Gedanke erlaubt sein, dass hier noch eine ziemlich unmittelbar griechische Tradition, wenigstens stellenweise zu uns spricht.

Form, Verhältnisse, Dichtigkeit der Stellung hat die korinthische Säule im Ganzen mit der ionischen gemein; Basis und Canellirungen, wo diese sich vorfinden, sind dieselben. Das Capitäl aber bildet einen runden Kelch, der mit zwei Reihen von Akanthusblättern ringsum bekleidet ist. Aus diesen Blättern spriessen Stengel hervor, aus welchen sich kräftige gerollte Voluten entwickeln; diese, je zwei sich an einander drängend, bilden die weit vorspringenden vier Ecken des Capitäls. Ihnen folgt die ausgeschwungene Deckplatte, deren einwärtsgehende Biegungen in der Mitte durch die Blume unterbrochen sind.

Wer an den bessern römischen Bauten ein wohlerhaltenes Capitäl mit der nöthigen Geduld verfolgt, wird über die Fülle idealen Lebens erstaunen, die sich darin ausdrückt. Der Akanthus ist wohl ursprünglich die bekannte Pflanze Bärenklau; man pflücke sich aber, z. B. auf den Wiesenhöhen der Villa Pamfili, ein Blatt derselben, und überzeuge sich bei der Vergleichung mit dem architektonischen Akanthus, welch ein Genius dazu gehörte, um das Blatt so umzugestalten. In einem neuen, plastischen Stoff gedacht, gewinnt es eine Spannkraft und Biegsamkeit, einen Reichthum der Umrisse und der Modellirung, wovon im grünen Bärenklau nur die halbversteckten Elemente liegen. Die Art, wie die Blätter über und neben einander folgen, ist ebenfalls der Bewunderung werth, und so auch ihre höchste und letzte Steigerung in Gestalt der Eckvoluten; diese, als (scheinbarer) Hauptausdruck der Kraft, sind mit Recht freier, d. h. weniger vegetabilisch gebildet, haben aber ein Akanthusblatt, das mit ihnen aus dem gleichen Stengel spriesst, zur Unterlage und Erklärung mit sich. Und jeder einzelne Theil dieses so elastisch sprechenden Ganzen hebt sich wieder klar und deutlich von den übrigen ab; reiche Unterhöhlungen, durch welche der Kelch als Kern des Capitäls sichtbar wird, geben zugleich dem Blattwerk jene tiefen Schatten zur Grundlage, durch welche es erst völlig lebendig wirkt.

Eine blosse Spielart des korinthischen ist das sog. Compositcapitäl, erweislich zuerst an dem Titusbogen angewandt. (Der Drususbogen bei Porta S. Sebastiano in Rom ist wahrscheinlich falsch benannt; sonst wäre er ein noch älteres Beispiel.) Die Mischung aus den zwei untern Blattreihen des korinthischen Capitäls und einem darübergesetzten unecht ionischen mit vier Eckvoluten (demselben etwa, welches oben, in der Anmerkung zu Seite 8 beschrieben wurde) ist eine unschöne, mechanische. Es liesse sich schwer begreifen, wie man gerade den glänzend lebendigen obern Theil des korinthischen Capitäls opfern mochte, wenn die Mode nicht stärker wäre als Alles.

Bei der nun folgenden **Uebersicht der römischen Bauwerke** in Italien möge man ja im Auge behalten, dass wir das rein Archäologische absichtlich beseitigen und auf eine Ergänzung desselben aus den Reisehandbüchern und aus sonstigen Studien rechnen. Auch unsere **Vorbemerkungen** werden nicht aus Notizen bestehen, sondern einige allgemeine Gesichtspunkte festzustellen suchen.

Römerbauten der bessern und noch der mittlern Zeit haben ein Königsrecht selbst neben dem Massivsten, was Italien aus dem Mittelalter und der neuen Bauperiode besitzt. Selbst ein kleiner Rest bemeistert in seiner Wirkung ganze Gassen, deren Häuser doppelt und dreimal so hoch sind. Dieses kommt zunächst von dem Stoffe, aus welchem gebaut wurde; in der Regel ist es der beste, der zu haben war. Sodann wurde von allem Anfang an bei öffentlichen Gebäuden nicht gepfuscht und nicht jeder Rücksicht nachgegeben; man baute etwas Rechtes oder gar nichts. Endlich ist die antike Architektur mit ihren plastisch sprechenden, bedeutsam abwechselnden Einzeltheilen, Säulen, Gebälken, Giebeln etc. im Stande, jeder andern baulichen Gliederung die Spitze zu bieten, selbst der gothischen, so wie sie in Italien auftritt. Denn sie schafft — ein Grundzug aller Stile im Verhalten der Stützen zur Decke — den grössten Contrast und zugleich die einfachste und schönste Lösung.

Nun sind einige zeitliche und technische Unterschiede zu beobachten. Zur Zeit der römischen Republik und auch der frühern Kaiser wurden die öffentlichen Bauwerke aus Quadern desjenigen Steines erbaut, welcher unter den nächst zu habenden der beste war. Für Rom z. B. musste die Wahl auf den grüngrauen Peperin und den gelblichen Travertin fallen. Allein schon seit Augustus gewann man den fernab liegenden weissen Marmor so lieb, dass mit der Zeit wenigstens Säulen und Gebälk vorzugsweise daraus gebildet wurden, während man die Wände mit Platten dieses und anderer kostbarer Stoffe bekleidete; das Innere der Mauern aber bestand fortan aus Ziegeln oder aus Gusswerk zwischen Ziegelfuttermauern.

Marmorbauten jedoch waren das ganze Mittelalter hindurch die beliebtesten und bequemsten Steinbrüche, wo man die schönsten Säulen, in der Regel aus einem Steine, fertig vorfand, um hundert Basiliken damit auszustatten. Von den Mauern löste man mit Leichtigkeit die vorgesetzten Platten ab und verwandte sie auf alle Weise; Gebäude, deren Mauern aus vollen durchgehenden Quadern bestanden hätten, würde man gewiss eher respectirt und, so gut es ging, zu neuen Bestimmungen eingerichtet haben.

So kommt es nun, dass der Reisende, auf einen einigermaassen vollständigen Anblick wenigstens der Bruchstücke antiker Tempel, Thermen und Paläste gefasst, durch scheinbar ganz formlose Ziegelhaufen enttäuscht wird. So schön die Ziegel namentlich des ersten

Jahrhunderts gebrannt, so sorgfältig sie aufeinandergeschichtet sein mögen, so glühend ihre Farbe in der Abendsonne wirken mag, bleibt es eben doch ein bloss zufällig zu Tage getretener innerer Kern ehemaliger Gebäude, den einst, als das Gebäude vollständig war, kein Auge erblickte, weil ihn eine leuchtende Hülle und Schale umgab. Wir werden im Folgenden sehen, auf welche Weise sich das einigermaassen forschungsfähige Auge entschädigen kann.

Bekanntlich brachten die Römer zu den entlehnten griechischen Formen aus der etruskischen Baukunst den Bogen und das Gewölbe hinzu, letzteres als Tonnengewölbe (wie ein gebogenes Blatt), als Kreuzgewölbe (zwei sich schneidende Tonnengewölbe, z. B. Amphitheater von Capua bei Santa Maria di Capoa oder im innern [a] Saale des Diocletiansthermen in Rom) und als Kuppel. Schwere und Druck verlangen sog. Widerlager, welche entweder durch verhältnissmässige Dicke der Mauer oder durch Strebepfeiler an den dem stärksten Druck ausgesetzten Stellen dargestellt werden müssen; die Römer liessen es im Ganzen bei dicken Mauern bewenden (vergl. das Pantheon). — Wie man sieht, handelte es sich um ganz neue Aufgaben. Die griechischen Säulen, Gebälke und Giebel, ursprünglich auf einen wesentlich andern Kernbau berechnet und nur ihrer schönen Wirkung wegen beibehalten, mussten nun die römischen Bauten „accompagniren“ helfen, wenn uns dies Wort erlaubt ist. Man zog Säulenreihen vor den Mauern, Halbsäulenreihen an den Mauern — sowohl im Innern als am Aeussern — hin; man gab den Mauerpfeilern (Anten) und den Pilastern überhaupt dieselben Capitäle wie den Säulen, nur zur Fläche umgebildet; man stellte Peristyle als Eingangshallen, bisweilen sehr unvermittelt, vor ein Gebäude von beliebiger Form; man liess das griechische Gesimse ohne Unterschied über Säulenreihen oder Mauermassen — geradlinige oder runde — dahin laufen. Kein Wunder, dass sein fein abgewogener constructiver Sinn, dass die Fülle von Andeutungen auf das Ganze, dem es einst gedient, verloren gingen, und dass man sich mit möglichster Pracht der decorativen Ausbildung zufrieden gab.

Hierin aber zeigt sich die römische Kunst wahrhaft gross. Sobald man es vergisst, wie viel missverstandene und umgedeutete griechische Formen unter den römischen versteckt liegen, wird man die letztern um ihrer prachtvollen, höchst energischen Wirkung willen bewundern müssen.

Von dem korinthischen Capitäl ist schon die Rede gewesen als von einer noch wesentlich griechischen Schöpfung. Am Gebälk findet sich zunächst ein bereicherter Architrav, dessen drei Bänder mit Perlstäben u. dergl. eingefasst sind; bisweilen besteht das mittlere aus lauter Ornamenten. (Später: oft nur zwei Bänder.) Eine zier-

liche, nur zu weit vorwärts profilirte Blattreihe scheidet den Architrav vom Fries, welcher die Inschriften und Reliefs oder Pflanzenzierrathen enthält. (Später: der Fries in der Regel convex und auf irgend einen nicht mehr aufweisbaren, etwa aufgemalten Schmuck berechnet.) Ueber dem Fries eine mannigfach variirte Aufeinanderfolge vortretender, reich decorirter Glieder: Reihen von Akanthusblättern mit gefälligem Wellenprofil, Eierstäbe, Zahnschnitte, und als Uebergang zu dem mit Löwenköpfen und Palmetten geschmückten Kranzgesimse: die Consolen. Diese können als eine römische Umdeutung jener schrägen Dachsparren betrachtet werden, die wir beim grossen Tempel von Pästum erwähnten, und verdienen als Höhepunkt alles römischen Formgefühls eine besondere Aufmerksamkeit. Unter das wellenförmig gebildete, architektonisch verzierte Sparrenende legt sich, ebenfalls in Wellenform, ein reiches Akanthusblatt; sodann wird der Zwischenraum zweier Consolen von einer reich eingefassten Cassette eingenommen, aus deren schattiger Tiefe eine Rosette hell herabragt. (Später: das Akanthusblatt kraftlos an die Console angeschmiegt; die elastische Bildung beider vernachlässigt; die Casetten flach, die Rose leblos gebildet.) Am Giebel ist ein Theil des Hauptgesimses mit den Consolen wiederholt, welche hier trotz des schrägen Ansteigens an den besten Bauten senkrecht gebildet werden. (Vor-
a halle des Pantheon.) Ein vielleicht nur allzureicher Schmuck von Statuen, Gruppen u. a. Zierrathen war auf der Höhe des Giebels und auf den Ecken angebracht. (Ein paar gute Akroterien oder Eck-
b zierden aus römischer Zeit in der Galleria lapidaria des Vaticans.) Die Anwendung grosser plastischer Freigruppen in den Giebeln selbst ist auch für die Römer wahrscheinlich, doch nicht mit Beispielen zu belegen.

Es versteht sich, dass nur eigentliche Prachtgebäude diesen Schmuck vollständig aufwiesen und auch diese nicht durchgängig; zudem sind sie fast ohne Ausnahme nur in geringen Fragmenten erhalten. Ausser den noch an Ort und Stelle befindlichen Bauresten wird man deshalb zur Ergänzung auch die verschleppten und in die Museen geretteten Fragmente studiren müssen, indem sich stellenweise gerade an ihnen das Schönste und Reichste, auch wohl das Zierlichste, wenn sie von kleineren Bauten herstammen, erhalten hat.
c Im Vatican enthält nämlich die schon genannte Galleria lapi-
d daria und auch das Museo Chiaramonti einen Schatz von solchen
e Bruchstücken; ebenso das Museum des Laterans (im 2., 9. und
f 10. Zimmer); von den Privatsammlungen ist die Villa Albani be-
g sonders reich daran; von den christlichen Basiliken Roms bieten der
h ältere Theil von S. Lorenzo fuori le mura und das Hauptschiff
i von S. Maria in Trastevere ganze bunte Mustersammlungen dar. Eine Sammlung von Abgüssen in der Académie de France. Beach-

tenswerthe Stücke an der Rückwand der Villa Medici. Die besterhaltenen schönsten Decorationen aus der Zeit der Antonine, meisterhaft behandelte Stuckreliefs auf theilweis farbigem Grund in den beiden 1859 entdeckten Gräbern der Via Latina am 3. Miglienstein. In Florenz (äussere Vorhalle der Uffizien) nur ein Stück von einer Thürgewandung und ein anderes von einem Fries; aber beide von hohem Werthe. Die Zeichnungensammlung daselbst weist endlich manche ältere und schöne Aufnahmen solcher Bruchstücke auf.

Hier wie überall muss der Beschauer jene restaurirende Thätigkeit in sich entwickeln, ohne welche ihm die antiken Reste wie lauter Formlosigkeit und die Freude daran wie lauter Thorheit erscheinen. Er muss aus dem Theil das vermuthliche Ganze ahnen und herstellen lernen und nicht gleich einen „Eindruck“ verlangen bei Ueberresten, deren Schönheit sich erst durch das Hinzugedachte ergänzen kann. Das ganze Gebäude aus Trümmern zu errathen, wird wohl nur dem Forscher möglich sein, allein aus ein paar Säulen mit Gebälkstücken wenigstens auf die Wirkung einer ganzen Colonnade zu schliessen ist Sache jedes nicht rohen oder abgestumpften Auges.

Wir beginnen mit den **Tempeln.** Hier ist das Verhältniss der Säulenhalle zur Cella fast durchgängig ein anderes als bei den Griechen. Jene dient nicht mehr zum Ausdruck dieser und entspricht ihr nicht mehr in derselben Weise. Die Halle ist jetzt ein Vorbau der Cella und wird nur aus Prachtliebe etwa noch ringsum geführt; sonst bequemt sich die römische Kunst sehr leicht, nur einen Anklang davon in Gestalt von Halbsäulen ringsum anzugeben oder auch die Wand ganz unverziert zu lassen. Ein weiterer Unterschied ist die Bedeckung des Innern mit einem cassettirten Tonnengewölbe, während man doch aussen den griechischen Giebel, d. h. den Ausdruck eines Balkendaches, beibehielt. Wahrscheinlich brachte man, wie einst im Dach des griechischen Tempels, so hier im Gewölbe eine grosse Lichtöffnung an, ohne welche die Beleuchtung ganz zweifelhaft bliebe; Seitenfenster finden sich fast nirgends. Echt römisch ist endlich die Zertheilung der Wandflächen durch einwärtstretende, abwechselnd viereckige und runde Nischen und die Errichtung einer hintern Hauptnische für das Bild der Gottheit; dieses ganze Nischenwerk aber muss man sich bekleidet und umgeben denken von besondern Säulenstellungen mit Gebälken und Giebeln, wodurch die ganze Mauer ein prachtvoll abwechselndes Leben erhielt und die griechische Ruhe total einbüsste. — Das Dach der Vorhalle bestand wie bei dem griechischen Tempel aus Steinbalken verschiedener Lagen und verschiedenen Ranges, deren Zwischenräume mit Steinplatten zugedeckt waren. Allein die Durchführung ist eine andere als in den (sehr wenigen) erhaltenen Beispielen der griechischen Zeit;

von der Balkenlage wird nur eine Reminiscenz beibehalten und die ganze Innensicht des Daches als erwünschter Anlass zum Aufwand von Ornamenten benützt. Die Untenseiten der Balken bekommen Reliefarabesken, ihre Zwischenräume werden zu reich profilirten Cassetten, welche grosse, wirksame Rosetten enthalten.

Mit der dorischen Ordnung hatten die Römer entschiedenes Unglück. Sie wollten die ernsten Formen derselben mit den leichten Verhältnissen der ionischen verbinden und fielen dabei nothwendig in das Magere und Dürftige. In Rom selbst ist kein dorischer Tempel
a mehr erhalten; an den zwanzig Säulen in S. Pietro in vincoli nämlich, welche vom Tempel des Quirinus entlehnt sein sollen, ist die ursprüngliche Höhe fraglich und die Capitäle sind modern. — Das
b einzige Beispiel, welches eine ungestörte Anschauung des Römisch-Dorischen giebt, möchte wohl in der Vorhalle des Herculestempels zu Cori (drei Stunden von Velletri) bestehen; Lage, Material und Ernst der Formen (so übereinfach sie sein mögen) sichern diesem Gebäude noch immer eine grosse Wirkung. Dasselbe wird etwa in die Zeit Sulla's versetzt; eine noch ältere, aber mit fremden Elemen-
c ten versetzte Anwendung des Dorischen findet man an dem Sarkophag des Scipio barbatus (Vatican, Belvedere, Gemach des
d Torso) und dem nach Form und Ornamentirung ähnlichen grossen Altar im Hof des sog. Aesculap-Tempels in Pompeji. Ausserdem bietet Pompeji eine Anzahl zerstörter dorischer Bauten, welche noch zwischen dem Griechischen und dem Römischen die Mitte einzunehmen scheinen, meist Hallen, welche Plätze und Höfe (z. B. den des verschwundenen, einst griechisch-dorischen sog. Heraklestempels und den des Venustempels) umgeben, und welche ihrer Detailbildung wegen am besten hier zu erwähnen sind. Die Säulen sind für diese Ordnung sehr schlank und dünn, ihre Canellirung demnach schmal; die letztern beginnen oft erst in einer gewissen Höhe über der Erde, weil sie sich weiter unten rasch abgenützt hätten. Der Echinus ist durchgängig schon ziemlich trocken und klein, die Deckplatte dünn gebildet. Am Gebälk ist der Architrav schon nicht mehr glatt, sondern in zwei Riemen getheilt, der Fries mit den Triglyphen ohne den griechischen Nachdruck, ähnlich den dorischen Bauten der Nachfolger Alexander's d. Gr. auf Samothrake. Noch am meisten griechisch ist das einzige Fragment der schon erwähnten Halle um den Hof des Heraklestempels, des sog. Foro triangolare; hier hat der Echinus noch die drei Riemen, unter welchen dann die Canellirungen mit runden Ansätzen beginnen; anderwärts sind diese Ansätze wagrecht und die Riemen durch irgend ein empfindungsloses Zwischenglied
g ersetzt. So am sog. Soldatenquartier (Gladiatoren-Caserne) und
h an den ältern Säulen des grossen Forums; die jüngern haben

einen ganz sinnlosen, wellenförmigen Echinus. Die Halle um den a Hof des Venustempels war ebenfalls von einer geringen dorischen Art (sie hatte ursprünglich dorisches Gebälk, aber pseudo-ionische Säulen mit vier Voluten), wie die Stellen zeigen, wo die spätere Ueberarbeitung mit Stucco abgefallen ist. (Wie weit das Dach noch über sie hervorragte, zeigen die wohl vier Fuss ausserhalb angebrachten Regenrinnen am Boden.) — Ein dorisches Gebäude aus b römischer Zeit in Solunt bei Palermo.

Das spätere Rom, mit seiner Neigung für prächtige Detailverzierung, gab die dorische Ordnung beim Tempelbau bald ganz auf und behielt sie nur zur Bekleidung des Erdgeschosses an mehrstöckigen Bauten (z. B. Theatern). Hier tritt sie wiederum viel entstellter auf, nämlich in ihrer ganz zweideutigen Verschmelzung mit der sog. toscanischen Ordnung, welche in selbständigen Exemplaren nicht mehr nachzuweisen ist. Sie verliert ihre Canellirungen und gewinnt unten eine Basis und oben (kurz vor dem roh gebildeten Echinus) einen Hals, über welchem sich bisweilen einige Zierrathen zeigen. Auch ihr Gebälk fällt mehr oder weniger der Willkür anheim.

Von römisch-ionischer Ordnung besitzen wir noch ein gutes und frühes, aber sehr durch Verwitterung und moderne Verkleisterung entstelltes Beispiel, den sog. Tempel der Fortuna virilis zu Rom. c Die Voluten, seitwärts mit Blattwerk verziert, haben allerdings schon ziemlich todte, unelastische Spiralen; dafür zeigt der Fries noch anmuthige Laubgewinde und das Kranzgesimse seine Löwenköpfe. Der kleine Sibyllentempel in Tivoli hat noch seine viersäulige Vor- d halle. — Der schon erwähnte Tempel des Saturn (sonst Vespa- e sians), am Aufgang zum Forum, ist bei einer höchst nachlässigen Restauration des 3. oder 4. Jahrhunderts mit jenen oben (S. 8. Anm. 1) geschilderten ionischen Bastardcapitälen versehen worden. Seine Granitsäulen, schon früher nie canellirt, wurden in ungehöriger Aufeinanderfolge der Stücke zusammengeflickt. — Von den Bauten in Pompeji ist wenigstens die innere Säulenstellung des Jupitertempels leidlich ionisch; sonst herrscht dort die Bastardordnung fast ausschliesslich vor.

Die schönern römisch-ionischen Tempel leben fast nur noch in jenen Sammlungen verschleppter Fragmente fort. Man wird wohl nirgends mehr eine solche Auswahl guter ionischer Capitäle beisammen finden, wie über den Säulen von S. Maria in Trastevere; einzelne f haben noch einen fast griechischen Schwung, andere sind durch reiche Zierrathen, ja durch Figuren, welche aus den Voluten und an der Deckplatte herausquellen, interessant. Ob die Menge verschiedener antiker Consolen, welche am Gebälke derselben Kirche angebracht sind, von denselben Gebäuden herrühren, ist begreiflicher Weise nicht

zu ermitteln. (Ein schönes römisch-ionisches Capitäl u. a. im grossen
a Saal des Palazzo Farnese; eine ganze Reihe, nebst einer schönen Basis von der Basilica Julia, im zweiten Zimmer des Lateran. Zu den besten
b Bastardcapitälen dieser Ordnung mit vier Eckvoluten gehören diejenigen in S. Maria in Cosmedin, an der Wand links.)

Weit das Vorherrschende im ganzen römischen Tempelbau, ja im Bauwesen überhaupt, ist die korinthische Ordnung. So selten ihre Formen in vollkommener Reinheit auftreten, so oft wird man dafür das decorative Geschick der Römer bewundern müssen, welche ihr, und vorzüglich ihrem Capitäl eines um das andere aufzuladen wussten, bis es endlich doch zu viel wurde. Sie unterbrachen das Blattwerk des Capitäls mit Thierfiguren, Trophäen, Menschengestalten, endlich mit ganzen Historien, wie zur Zeit des romanischen Stiles im Mittel-
c alter. (Ein historienreiches Capitäl der Art im Giardino della Pigna des Vaticans.) Sie lösten auch die letzten glatt gebliebenen Profile des Gebälkes in Reihen von Blätterzierrathen auf. (Diocletiansther-
d men, jetzt S. Maria degli Angeli zu Rom.) Das Ende war eine definitive Ermüdung und plötzlich hereinbrechende Rohheit.

Das schönste Beispiel korinthischer Bauordnung ist anerkannter
e Maassen das Pantheon in Rom; ein Gebäude, welches zugleich so einzig in seiner Art dasteht, dass wir es hier vorweg behandeln müssen. Ursprünglich von Agrippa als Haupthalle seiner Thermen gegründet, vielleicht erst später von ihm als Tempel ausgebaut und mit der Vorhalle versehen, hat es nach allen Restaurationen und Beraubungen seine ausserordentliche Wirkung im Wesentlichen gerettet, doch nicht ohne schwere Einbusse. Wir wollen nur dasjenige anführen, was die ehemalige, ursprüngliche Wirkung zu veranschaulichen geeignet ist.

Zunächst denke man sich den jetzt stark ansteigenden Platz viel tiefer und eben fortlaufend; denn fünf Stufen führten einst zur Vorhalle hinauf. So erhält der jetzt etwas steil und hoch scheinende Giebel erst sein wahres Verhältniss für das Auge. Alte Abbildungen zeigen ferner die Intercolumnien mit übermannshohen Marmorschranken geschlossen, jede von einer stehenden Figur in Hochrelief geziert (vielleicht eine spätrömische Zuthat). Man fülle ihn mit einer Giebelgruppe oder wenigstens mit einem grossen Relief an, Sculpturen, die einst der Athener Diogenes für diese Stelle fertigte. (Die gewaltigen Granitsäulen sind allerdings ihres Stoffes halber grossentheils unberührt geblieben; leider wagte sich die augusteische Zeit selber nicht gerne an diese Steinart und liess die Säulen dem Stoff zu Ehren uncanellirt, während die marmornen Pilaster ihre sieben Canellirungen auf jeder Seite erhielten.) Ferner entschliesse man sich, aus den durchgängig mehr oder minder entblätterten Ca-

pitälen in Gedanken ein ganzes, unverletztes zusammenzusetzen; gehören sie doch in ihrer Art zum Schönsten, was die Kunst geschaffen hat[1]). (Die Schneidung des Kelchrandes mit der Deckplatte, vermittelt durch die darüber emporspriessende, durch zwei kleinere Voluten mit Akanthusblättern vorbereitete Blume, sowie die Bildung der grössern Eckvoluten hat nicht mehr ihres Gleichen.) Man vervollständige die innere und äussere Wandbekleidung am hintern Theil der Vorhalle, mit ihren anmuthigen Querbändern von Fruchtschnüren, Candelabern u. s. w. Von den drei Schiffen der Vorhalle denke man sich das mittlere mit einem Tonnengewölbe bedeckt, dessen Wirkung durch die Flachdecken der Seitenschiffe (wie im sog. Palladio-Motive) gesteigert wurde; alle drei aus Bronze und reich cassettirt. (Der Dachstuhl von Erz, welchen Urban VIII. einschmelzen liess, bestand aus nicht sichtbaren Bindern ohne künstlerische Form.) — Bei aller Pracht fand sich an dieser Vorhalle auch die Einfachheit an der rechten Stelle ein. Der innere wie der äussere Architrav hat nur die Profile, die ihm gehören; an seiner Untenseite ist nur eine Art von Rahmen als Verzierung angebracht; das äussere Hauptgesimse besteht nur aus den unentbehrlichen Theilen. Die Thüreinfassung, wahrscheinlich die ursprüngliche[2]), ist bei einem gewissen Reichthum doch einfach in ihren Profilen; die Bronzethür selbst mag zwar noch antik, doch aus beträchtlich späterer Zeit sein.

Am Hauptgebäude scheint aussen eine ehemalige Bekleidung von Stucco zu fehlen. Diesem Umstande verdanken wir den Anblick des vortrefflichen Ziegelwerkes, dergleichen beim Abfallen des Putzes von neuern Gebäuden wohl selten zum Vorschein kommen wird. Ob die Consolen, welche die Absätze der Stockwerke bezeichnen, die ursprünglichen sind, wissen wir nicht anzugeben. Durch die kürzlich erfolgte Beseitigung der an das Pantheon angebauten Häuser sind beträchtliche Theile des hinten anstossenden grossen Saales (Efebeo?) wieder zum Vorschein gekommen. Den Architekten des XVI. Jahrh. schon bekannt, bilden seine gewaltigen Bruchstücke von Säulen und reichverziertem Gebälk willkommene Aufklärungen über die prächtige Wirkung römischer Innenräume.

Im Innern überwältigt vor Allem die Einheit und Schönheit des

1) Der Hochmuth Bernini's spricht sich gar zu deutlich aus in den Capitälen der drei Säulen der Ostseite, welche er in seinem und seiner Zeit bombastischem Geschmack restaurirte, statt sich nach den so nahe liegenden Mustern zu richten.

2) Die prachtvollsten Thüreinfassungen des Alterthums haben wir nicht mehr oder nur in Bruchstücken. Ein solches, mit den schönsten Akanthusranken, welche in Schoten auslaufen, mit pickenden Vögeln u. s. w. findet sich in den Uffizien (äussere Vorhalle). Viel bescheidener, obwohl noch immer von grossem Reichthum, ist die vollst. erhaltene Thüreinfassung vom Porticus der Eumachia zu Pompeji (jetzt im Mus. v. Neapel als Eingang der Halle des Jupiter verwendet).

Oberlichtes, welches den riesigen Rundbau mit seinen Strahlen und Reflexen so wunderbar anfüllt. Die Gleichheit von Höhe und Durchmesser, gewiss an sich kein durchgehendes Gesetz der Kunst [1]), wirkt doch hier als geheimnissvoller Reiz mit. Sie ist dasjenige Verhältniss, bei dem Höhe und Ausdehnung gleichberechtigt sind und die wirkliche Grösse jeder dieser Abmessungen am meisten zur Geltung kommt. — Im Einzelnen aber möchte die Gliederung der Wand durch abwechselnd halbrunde und viereckige Nischen fast das einzige sein, was von Agrippa's Bau noch übrig ist. Die Säulen und Pilaster dieser Nischen tragen zwar Capitäle von grosser Schönheit, doch nicht mehr von so vollendet reiner Bildung wie die der Vorhalle; auch die allzureiche, neunfache Canellirung der Pilaster deutet wohl auf eine jener Restaurationen, deren von Domitian bis auf Caracalla mehrere erwähnt werden. Die beiden Gesimse, das obere und das untere, haben ihrer Einfachheit wegen noch eher Anspruch auf die Zeit Agrippa's, obwohl der Porphyrfries Einiges zu denken giebt. Entschieden spät, vielleicht aus der Zeit des Septimius Severus, sind die Säulen und Giebel der Altäre, wenn auch schon ursprünglich ähnliche an ihrer Stelle standen, als entsprechender Contrast zu den Nischen, wie es der römische Bausinn verlangte. Aus welcher Zeit die Bekleidung der untern Wandflächen mit Streifen und Rundflächen verschiedenfarbiger Steine herrühren mag, lässt sich schwer entscheiden; man hat sie z. B. in der Madeleine zu Paris etwas zu vertrauensvoll nachgeahmt. Die jetzige Bekleidung der Wandfläche des obern Stockes ist notorisch erst aus dem vorigen Jahrhundert; die ältern Abbildungen zeigen dort eine Pilasterreihe, wie sie im Baptisterium zu Florenz nachgeahmt wurde. Diese Anordnung war wohl besser als die jetzige, im Verhältniss aber zu den untern Säulen und besonders zu den gewaltigen Cassetten im Maassstabe zu klein; daher wahrscheinlich einem spätern römischen Umbaue entsprungen. Letztere Vermuthung wird dadurch bekräftigt, dass die Cassetten in keiner durchgehenden Axenbeziehung weder zu den Säulen noch zu den frühern Pilastern der Attika stehen. Beide Uebelstände schwinden, wenn man sich die über den Kapellen verblendeten Rundbögen früher offen denkt [2]). Endlich sind die Cassetten ihres jedenfalls prächtigen Metallschmuckes beraubt, doch auch noch in ihrer jetzigen

---

[1]) Dies nur ein Beispiel jener Gesetze in den Raumverhältnissen, die kein leerer Wahn sind, sondern Ausdruck der allereinfachsten Wahrheiten, die jede wirkliche Kunstepoche in der Baukunst verstand und frei anzuwenden wusste.

[2]) Es scheint daher wenigstens dieser Theil der Wiederherstellungsverdienste Adler's beachtenswerth. Und wenn wir auch nicht zu entscheiden wagen, ob die Karyatiden (von welchen die vaticanische im Braccio nuovo eine sein soll) wirklich unter diesen Bögen und über den Säulen standen, so wäre an sich diese Anordnung ganz stilgemäss gewesen.

Leere und Farblosigkeit von grosser Wirkung. Die Verschiebung ihrer Tiefe nach oben zu erscheint ursprünglich. Wer füllt aber das flache Rund, welches das Fenster umgiebt, mit den wahren alten Formen aus? Hier war für die ernste, monumentale Decoration der Anlass zur meisterlichsten Schöpfung gegeben. — Zum Beschluss machen wir noch auf eine Disharmonie aufmerksam, welche schon dem Baumeister Agrippa's zur Last fällt. Die Thürnische und, ihr gegenüber, die Altarnische mit ihren runden Wölbungen schneiden in das ganze Rund auf eine üble Weise ein; es entsteht eine doppelt bedingte Curve, die das Auge nicht erträgt, sobald es dieselbe bemerkt hat.

Nachbildungen des Pantheon können nicht gefehlt haben, und vielleicht wussten die römischen Nachahmer besser als Bianchi, der S. Francesco di Paola zu Neapel stückweise nach diesem Muster baute, auf was es im Wesentlichen ankam, nämlich auf die Einheit des Lichtes. Der runde Vorbau von SS. Cosma e Damiano am Forum ist ein antiker Tempel, genannt der Penaten, mit ehemals reinem Oberlicht (der doppelte Boden, dessen unterer Raum zugänglich ist, hat wahrscheinlich das scharfe Echo in der Mitte hervorgebracht), entstellt durch eine im Mittelalter aus antiken Fragmenten an willkürlicher Stelle eingesetzte Thür. Von Thermenräumen u. dgl. mit Oberlicht wird weiter die Rede sein. a

Der Ansatz der geradlinigen Vorhalle an den Rundbau ist an sich betrachtet immer disharmonisch und das Pantheon dürfte nicht als entschuldigendes Beispiel gelten, weil die Vorhalle erst ein späterer Gedanke, ein Pentimento ist, weil zwischen dem Rundbau und ihr die Bestimmung des Gebäudes verändert wurde. Wenigstens waren der Vorhalle, wenn ursprünglich beabsichtigt, wohl andere Verhältnisse und geringere Ausladung zugedacht. Wir werden sehen, wie bei spätern Gebäuden dieser Gegensatz aufgelöst und versöhnt wurde.

Die überwiegende Mehrzahl der römischen Tempel ist oder war, wie bemerkt, von der länglich viereckigen Art. An den vorhandenen Fragmenten soll hier nur das künstlerisch Bemerkenswerthe hervorgehoben werden.

Weit der edelste Bau dieser Art ist der Tempel des Mars Ultor, welchen Augustus nach dem Siege über Antonius an der Rückwand seines Forums errichtete. Seine Mauern waren nicht aus Ziegeln, sondern aus mächtigen Travertinblöcken construirt mit einer Marmorbekleidung, von welcher noch der Sockel und einige der weitern Schichten erhalten sind. Die drei erhaltenen Säulen bestehen glücklicher Weise nicht aus Granit, sondern aus Marmor, und sind von mustergültiger Canellirung, ihre Capitäle trotz aller Entblätterung noch von überraschender Schönheit. Vom Gebälk ist nur der Architrav erhalten, der schönste aller römischen Bauten, an der Untenseite mit b

Recht unverziert. Unvergleichlich in ihrer Art ist die Innensicht der Decke des Porticus; die Querbalken mit einfacher Mäanderverzierung, die Cassetten dagegen mit reichprofilirter Vertiefung, aus welcher mächtige Rosetten niederschauen.

a Es folgen die drei Säulen am Forum, früher Tempel des Jupiter Stator benannt, jetzt als Tempel des Castor und Pollux nachgewiesen. Die Capitäle sind noch immer schön, doch nicht mehr von dem Lebensgefühl durchdrungen wie die oben erwähnten; der Architrav hat schon eine stark verzierte Untenseite und im mittlern seiner drei Bänder eine Blätterreihe. Die obern Theile des Gebälkes dagegen verdienen ihren Ruf vollständig.

Zu rein für die Zeit des Restaurators Septimius Severus sind die b drei Säulen am Abhang des Capitols gebildet, welche die Ecke vom Tempel des Vespasian ausmachten. (Unter Titus errichtet, früher als Jupiter tonans oder Saturn benannt.) Die Capitäle sind noch sehr schön, haben aber bereits eine Blätterverzierung an der Deckplatte, deren Function nur ein einfaches Profil verlangt und erträgt. An der Vorderseite ist, wie bei mehreren Kaiserbauten, der Organismus des Gebälkes einer grossen Inschrift aufgeopfert, mit welcher moderne Baumeister Aehnliches zu rechtfertigen glaubten; eine rohe Anordnung, die ausserdem den Maassstab der angrenzenden Theile des Baues plötzlich verkleinert. — Zwischen den Säulen sind, der steilen Lage wegen, Stufen angebracht, die den Anschein eines Piedestals hervorbringen.

c Schon eine beträchtliche Stufe niedriger steht der Tempel, welcher früher der Schwester Trajans, Marciana, oder dem Antoninus Pius zugewiesen wurde, auch Neptuntempel genannt wird, die jetzige Dogana di terra auf Piazza Pietra; der Architrav ist bloss zweitheilig, der Fries convex, das Zwischenglied zwischen beiden sehr schwer, die Untenseite des Architravs mit nichtssagenden Ornamenten bedeckt. (Das Obergesimse scheint modern überarbeitet, so dass wir kein Urtheil darüber haben. Die Ansicht von der Seite, die elf Säulen entlang, ist belehrend für die Anschwellung und Ausbauchung römischer Ordnungen. Der Unterbau muss sehr hoch gewesen sein, da er noch jetzt aus dem Boden ragt.)

d Von dem Wunderwerk Hadrians, dem Tempel der Venus und Roma, sind nur Stücke der beiden mit dem Rücken aneinander gelehnten Cellen erhalten, nebst einem Theil der ungeheuern Unterbauten und Treppenrampen und einer Anzahl von Säulenfragmenten. Man frägt sich nur, wo der Rest hingekommen? Was wurde aus der 500 Fuss langen und 300 Fuss breiten Halle von Granitsäulen, welche den Tempelhof umgab? was aus den 56 canellirten Säulen von griechischem Marmor (jede sechs Fuss dick), welche, zehn vorn und zwanzig auf jeder Seite (die Ecksäulen beidemale gerechnet), das *Tempeldach trugen*, wozu noch acht innerhalb der vordern und der

hintern Vorhalle kamen? wie konnte das Gebälk bis auf ein einziges, jetzt auf der Seite gegen das Colosseum eingemauertes Stück gänzlich verschwinden? — Wenn irgendwo, so äussert sich hier die dämonische Zerstörungskraft des mittelalterlichen Roms, von welcher sich das jetzige Rom so wenig mehr einen Begriff machen kann, dass es beharrlich die nordischen „Barbaren" ob all der gräulichen Verwüstungen anklagt. Wenn auch die 5½ Fuss dicke Marmormauer (denn hier waren es keine blossen Platten), welche die Ziegelmauer umgab, wenn die porphyrne Säulenstellung im Innern der beiden Cellen mit sammt dem Schmuck aller Nischen und der Bodenbekleidung geraubt wurde, so ist dies noch eher zu begreifen, weil es eine leichtere Aufgabe war. — Hadrian hatte bekanntlich den Tempel selber componirt und dabei auf einen höhern Totaleffekt des so wunderlich in zwei Hälften getheilten Innern aus irgend welchen Gründen verzichtet. Wenn aber der Tempel selbst 333 Fuss lang und 160 Fuss breit war, so blieb, bei der oben angegebenen Ausdehnung der Halle des Tempelhofes auch für die Wirkung von aussen nur ein verhältnissmässig schmaler Raum übrig; der Beschauer konnte sich vorn oder hinten kaum 80 Fuss von einer Fassade entfernen, die vielleicht doppelt so hoch war (nämlich etwa so hoch als breit). Für den Anblick aus der Ferne war dies wohl gleichgültig, indem der Tempel mit seiner enormen Masse Alles überragte. — Welcher Ordnung seine Capitäle gewesen, ist unbekannt; der Wahrscheinlichkeit nach, welche Münzen und ein Basrelief bestätigen, wird er hier bei den korinthischen aufgezählt. Die Halbkuppeln der beiden Nischen haben nicht mehr quadratische, sondern rautenförmige Cassetten, welche mit denjenigen des Schiffes der Cella in offenbarer Disharmonie stehen, dennoch aber fortan kunstüblich wurden. (Die Cassetten gewiss nach dem Brande unter Maxentius.)

Der Tempel des Antoninus und der Faustina (jetzt Kirche S. Lorenzo in Miranda), ein Bau Marc Aurels, ist für diese Zeit ein sehr schönes Gebäude. Die Cipollinsäulen sind zwar, um den prachtvollen Stoff ungestört wirken zu lassen, uncanellirt geblieben, tragen aber Capitäle, die bei einer fast totalen Entblätterung noch eine einst ganz edle Form ahnen lassen. Der Architrav ist nur noch zweitheilig, an der Untenseite mässig (mit Torusband und Mäander) verziert; der Fries, soweit er erhalten ist, enthält treffliche Greife, Candelaber und Arabesken; das Obergesimse, statt der Consolen mit einer weitvorragenden Hohlrinne versehen, ist noch einfach grossartig gebildet (nur an den Seiten sichtbar). Der Kernbau bestand wie beim Tempel des rächenden Mars aus Quadern (hier von Peperin), welche mit Marmorplatten überzogen waren. a

Von den Gebäuden dieser Gattung ausserhalb Roms gehört der schöne Minerventempel von Assisi mit seiner vollständig erhal- b

tenen sechssäuligen Fronte noch in die bessere Zeit der korinthischen Bauordnung; die Formen sind noch einfach und ziemlich rein, der Giebel niedrig, mit eigenthümlichem gedrehtem Wulst anstatt des Kymation. Auch hier sind zwischen den Säulen Stufen angebracht, welche den Säulen das Ansehen geben, als ständen sie auf Piedestalen. Und in der That hat man diesen Zwischenstücken der Basis ein besonderes kleines Gesimse und Basis gegeben, welche besagten Anschein noch erhöhen. Allein an keinem einzigen Tempel haben die Säulen wirkliche Piedestale. Sie konnten die oft erwünschte Wirkung derselben entbehren, weil der bedeutende Stufenbau für die Säulen einen gemeinsamen Untersatz bot, dessen Festigkeit dem Auge genügte, um der lastenden Masse des Gebälks und des Giebels als Gegengewicht zu dienen.

Ausser den genannten Tempeln wird man noch an vielen ältern Kirchen Italiens einzelne Säulen und Gebälkstücke von Tempelruinen in die jetzige Mauer aufgenommen finden, allein sehr selten an ihrer echten alten Stelle und kaum irgendwo so, dass sich auf den ersten Anblick der ehemalige Organismus und seine Verhältnisse errathen a liessen. An S. Paolo in Neapel stehen von der Colonnade des Dioskurentempels, die noch im XVII. Jahrhundert fast vollständig zu sehen b war, nur noch zwei korinthische Säulen. Den Dioskurentempel in Cori muss man aus zwei korinthischen Säulen mit einem Gebälk- c stücke ergänzen. Der grosse Fortunentempel von Palästrina ist mit all seinem Terrassen- und Treppenwerk von einem Theil des jetzigen Städtchens völlig überbaut; ehemals vielleicht eine der prächtigsten d Anlagen der alten Welt. Der Dom von Terracina ist in die Trümmer eines korinthischen (?) Tempels, wahrscheinlich des Jupiter Anxur hineingebaut, von welchem noch der Unterbau und zwei Halbsäulen e (hinten) eine bedeutende Idee geben. Aehnlich die Cathedrale von Pozzuoli, S. Proculo, in einen Tempel des Augustus.

Vorzüglich durch die Anlage bedeutend ist der ebenfalls korin- f thische Herculestempel zu Brescia; an einen Abhang gelehnt und deshalb mehr Breitbau als Tiefbau, ragt er mit seinen drei Cellen auf hohen Substructionen empor; der Porticus tritt in der Mitte um zwei Säulen vor, und an diesen Vorbau setzt dann die breite Treppe an. Von den Säulen und den Mauern der (jetzt innen zum Museum benützten) Cellen ist so viel erhalten, dass das Auge mit dem grössten Vergnügen sich den ehemaligen, hochmalerischen Anblick des Ganzen vergegenwärtigen kann.

Von den Tempeln in Pompeji erhebt sich, seit dem Verschwinden des altdorischen früher sog. Heraklestempels (nunmehr von Nissen der Venus Pompejana zugewiesen), keiner über ein bescheidenes Maass; ihre Säulen, z. Th. aus Ziegeln mit Stuccoüberzug, sind in so be-

schädigtem Zustand auf unsere Zeit gekommen, dass bei mehreren selbst die Ordnung zweifelhaft bleibt, der sie angehörten. Der Jupitertempel auf dem Forum hat noch Reste seiner korinthischen Vorhalle (ausser der schon erwähnten ionischen Ordnung im Innern); allein das Material (Tuff) gestattete nicht diejenige freie und lebendige Durchbildung, welche das korinthische Capitäl, das Lieblingskind des weissen Marmors, verlangt. Pompeji liefert hier, wie in mancher andern Beziehung, wichtige Aufschlüsse darüber, wie die Alten auch mit geringen Mitteln einen erfreulichen Anblick hervorzubringen wussten. Allerdings muss das Auge hier (wider Erwarten) gar Vieles restauriren, indem die vielleicht meistentheils hölzernen Gebälke verschwunden und die Säulen halb oder ganz zertrümmert sind; allein schon der Gedanke an das ehemalige Zusammenwirken der Tempel und ihrer Höfe mit Hallen und Wandnischen ergiebt einen grossen künstlerischen Genuss (Tempel der Ceres, gewöhnlich Venustempel gen., Tempel der Isis und des Genius Augusti, letzterer Mercur- oder Romulustempel gen.). Man kann sich genau überzeugen, aus welcher Entfernung der Baumeister seinen Tempel betrachtet wissen wollte, und wie wenig ihm der perspectivische Reiz, der sich ja hier in so vielen Privathäusern auf einer andern Stufe wiederholt, etwas Gleichgültiges war. (Von dem hübschen Fortunentempel, welcher ohne Hof an einer Strassenecke frei herausragt, ist leider die Vorhalle ganz verschwunden.) Allerdings zeigt sich nur weniges von Stein und fast nichts von Marmor, aber das Ziegelwerk[1]) ist fast durchgängig trefflich und der dick darauf getragene Mörtel und Stucco von einer Art, welche den Neid aller jetzigen Techniker erregen mag. Die Formen zeigen wohl oft, wie z. B. am Isistempel, eine barocke Ausartung, doch mehr die untergeordneten als die wesentlichen. Was die Hallen der Tempelhöfe (und der zum Verkehr bestimmten Räume überhaupt) betrifft, so vergesse man nicht, dass hier das Bedürfniss weitere Zwischenräume zwischen den Säulen verlangte, als man an der Säulenhalle des Tempels selbst gut heissen würde, und dass hier wahrscheinlich schon die Griechen selbst mit dem vernünftigen Beispiel vorangegangen waren. Sich zum Sklaven einmal geheiligter Bauverhältnisse zu machen, sieht ihnen am allerwenigsten ähnlich.

a b c d e

Von Rundtempeln mit umgebender korinthischer Säulenhalle sind uns durch eine Gunst des Geschickes zwei verhältnissmässig gut erhaltene übrig geblieben, in welchen diese überaus reizende Bauform

1) Das so hübsch aussehende „Opus reticulatum", welches hier und an andern Römerbauten überall vorkommt — schräg über einander liegende quadratische Bruchsteine (in Pompeji Lava und Tuff, in Rom zuweilen Ziegel) — war später meist von Mörtel bedeckt.

noch ihren ganzen Zauber ausspricht. Aus guter, vielleicht republica-
a nischer Zeit stammt der Vestatempel zu Tivoli, welcher nicht nur die meisten seiner canellirten Säulen, sondern auch die schöne Decke des Umganges mit ihren Cassetten und das Meiste des Gebälkes sammt
b dem verzierten Fries noch aufweist. Am sog. Tempel der Vesta (nach anderer Ansicht der Cybele oder des Hercules Victor, jetzt S. Maria del Sole oder S. Stefano delle carozze) an der Piazza della Bocca della Verità zu Rom fehlt sogar von den schlanken, dicht gestellten zwanzig Säulen nur eine, aber dafür das ganze Gebälk; von der vierstufigen Basis sind wenigstens noch Stücke sichtbar. Nach den Capitälen zu urtheilen gehört das Gebäude etwa in das Ende des 2. Jahrhunderts; der Kelch greift mit seinem Rande nicht mehr über den Rand der ziemlich dick gebildeten Deckplatte und die Ausführung der Blätter hat schon etwas leblos Decoratives. Die Seitenfenster erklären sich vielleicht durch die Kleinheit beider Gebäude, in welchen unter einer Kuppelöffnung kein Gegenstand vor dem Wetter sicher gewesen wäre; doch bleiben sie immer auffallend. Von dem runden
c Serapistempel zu Pozzuoli mit seiner vierseitigen Hofhalle stehen nur noch die drei Säulen, deren von Seeschnecken ausgefressene obere Theile der neapolitanischen Gelehrsamkeit so viel Kopfzerbrechen gekostet haben.

Ganz kleine Rundtempel fielen wohl eher der zierlichen ionischen als der korinthischen Ordnung zu, deren Capitäl eine gewisse Grösse verlangt, wenn sein inneres Gesetz sich klar aussprechen soll[1]). So
d scheint das Tempelchen im Klosterhof von S. Niccolo a' Cesarini zu Rom (vier Säulenstücke) ionischer Ordnung gewesen zu sein. Das
e sog. Puteal, neuerdings als Vestaheiligthum bezeichnet, bei der altdorischen Tempelruine zu Pompeji war dorischer Ordnung. Moderne Nachahmungen, wie die beiden Rundtempelchen ohne Cella in
f der Villa Borghese, geben nur einen sehr bedingten Begriff von der Anmuth antiker Ziergebäude dieser Art, auch wenn sie (wie die genannten) aus antiken Bruchstücken zusammengesetzt sind.

Tempel von Composit-Ordnung wüssten wir keine zu nennen, wie denn diese Ordnung überhaupt mehr die der Triumphbogen und
g Palästen gewesen zu sein scheint. (Eine Anzahl Composit-Capitäle in der Kirche Ara-Celi zu Rom.)

Weit die grösste Anzahl erhaltener antiker Säulen, wohl in der Regel von Tempeln, findet man in den christlichen Basiliken Italiens,

---

[1]) Indess hatte sich aus guter griechischer Zeit ein einfacheres korinthisches Capitäl erhalten, welches für solche kleinere Aufgaben sehr wohl passte. Es hat bloss vier Blätter, welche gleich die Eckvoluten tragen: zwischen ihnen unten Eier, oben am Kelche Palmetten. In S. Niccolo in Carcere zu Rom haben sich von einem der Tempel, welche in diese Kirche verbaut sind, noch fünf Säulen mit solchen Capitälen gerettet.

wo sie Mittelschiff und Vorhalle tragen, auch wohl auf alle Weise eingemauert stehen. Beim Sieg des Christenthums waren gewiss die heidnischen Tempel überall die ersten Gebäude, welche ihren Schmuck für die Kirche hergeben mussten. Die älteren Basiliken, aus dem ersten christlichen Jahrtausend, da die Auswahl noch grösser war, ruhen in der Regel auf den ehemaligen Aussensäulen von einem antiken Gebäude, welche sich deshalb gleich sind und identische Capitäle haben. (Glänzendes Beispiel: S. Sabina auf dem Aventin.) a Später war man schon genöthigt, Säulen von verschiedener Ordnung und Grösse von verschiedenen Gebäuden zusammen zu lesen, die einen zu kürzen, die andern durch Untersätze zu verlängern und mit barbarisch nachgeahmten Capitälen nachzuhelfen. — So wurden wohl die Tempel zu Kirchen umgewandelt, aber in einem ganz andern Sinne, als man sich es wohl vorstellt. — Wir zählen diese Bauten nicht hier auf, weil ihr wesentliches Interesse eine andere Stelle in Anspruch nimmt und weil die Detailbildung, namentlich an den korinthischen Säulen der Basiliken ausserhalb Roms, selten oder nirgends so vollkommen rein und schön ist, dass sie schon hier als classisch erwähnt zu werden verdiente.

So gross nun der Verbrauch von Tempelsäulen für die Kirchen sein mochte, so weit man herkam, um in Rom Säulen zu holen [1]), so ist doch das gänzliche Verschwinden vieler Tausende derselben immer noch eine unerklärte Thatsache. Rechne man hinzu die verlornen Gebälke, deren einzelne Theile doch, vom Architrav bis zum Kranzgesimse, also oft in einem Durchmesser bis zu sechs Fuss, aus Einem Stück gearbeitet wurden und sich, wenn sie noch da wären, bemerklich machen müssten. Neben den zwei Riesenfragmenten vom Sonnentempel Aurelians (im Garten des Palazzo Colonna zu Rom) fragt b man sich unwillkürlich, wo der Rest hingekommen. Vieles mag allerdings noch unter der jetzigen Bodenfläche übereinandergestürzt liegen, sonst aber darf man vermuthen, dass das mittelalterliche Rom seine Kalköfen mit dem antiken Marmor gespeist habe, wie dies u. a. die Ausgrabungen in Ostia bewiesen haben.

An die Tempel schliessen sich von selbst die **Grabmäler** an, welche ja in gewissem Sinne wahre Heiligthümer der Manen waren. Wir übergehen die altitalischen mit ihrer jetzt meist sehr formlosen Kegelgestalt [2]) oder ihren Felsgrotten und Gewölben, um uns

[1]) Bekanntlich geschah dies z. B. durch Carl den Grossen. — Noch im 12. Jahrhundert hing es an einem Haar, dass nicht für den Neubau von S. Denis bei Paris die Säulen fertig von Rom bezogen wurden.

[2]) An dem sog. Grabmal der Horatier und Curiatier vor Albano * ist die Bekleidung des Untersatzes zum Theil und die der fünf Kegel fast ganz modern.

den Werken einer durchgebildeten, frei schaltenden Kunst zuzuwenden.

Diese behielt zunächst, für die Gräber der Grossen dieser Erde, die runde Gestalt bei und gab ihr den Charakter eines mächtigen a Baues mit griechischen Formen. So ist das Grab der Caecilia Metalla an der Via Appia vor Rom ein derber Rundbau auf viereckigem Untersatz, mit dem bekannten schönen Fries von Fruchtschnüren und Stierschädeln, innen mit einem konischen Gewölbe. Aehnlich das des b Munatius Plancus zu Gaeta und das der Plautier bei Tivoli. — Noch viel herrlicher aber waren die Grabmäler ausgestattet, welche Augustus und Hadrian für sich und ihre Familien bauten. Freilich ver- c räth deren jetzige Gestalt — Mausoleo d'Augusto (Via de' Pontifici) und die Engelsburg — nicht mehr viel von der ehemaligen terrassenweisen Abstufung mit rund herum gehenden Säulenhallen und Baumreihen bis zur Kuppel empor. (Das runde Mausoleum der Kaiserin d Helena, jetzt Tor' Pignattara vor Porta maggiore, lohnt in seinem jetzigen Zustande den Besuch nur noch für den Forscher. Ein grosses e rundes Denkmal nebst einem andern, thurmartigen, steht zu Conochia, zwischen Alt-Capua und Caserta.)

Eine jetzt vereinzelt stehende Grabform (die aber früher noch in der Nähe des Palazzo Giraud ihres Gleichen hatte) ist die Pyramide f des Cajus Cestius, bei Porta S. Paolo; die Grille eines reichen Mannes, vielleicht angeregt durch Eindrücke des damals neu eroberten Aegyptens. Wie die colossale Bildsäule des Verstorbenen und die noch jetzt in Resten vorhandene Säulenstellung mit der so unzugänglichen Pyramidenform in einige Harmonie gebracht war, lässt sich schwer errathen.

Sonst war für reichere Privatgräber die viereckige Capelle mit einer Halle von vier Säulen, oder zwei Pfeilern und zwei Säulen, auch bloss mit Pilastern, oft auf hohem Untersatz, der beliebteste Typus. Das Innere bestand entweder bloss aus einer kleinen untern Grabkammer mit Nischen, oder auch noch aus einem obern gewölbten Raum. Dieser Art sind sehr viele von den Gräbern an der Via Appia wenigstens gewesen, denn die Zerstörung hat an keinem einzigen die Steinbekleidung verschont, so wenig als an den sog. Grä- g bern des Ascanius oder des Pompejus bei Albano, an dem des Cicero h bei Mola di Gaeta und an so vielen andern. Am besten ist es einzelnen grossentheils von Backsteinen errichteten Grabmälern ergangen, i wie z. B. demjenigen beim Tavolato von Porta S. Giovanni und dem k fälschlich so benannten Tempel des Deus rediculus (am Wege zur Grotte der Egeria). Hier sind nicht bloss die Mauern, sondern auch die (allerdings unreinen) baulichen Details von einem Stoff gebildet, der nicht wie die verschwundenen Marmorvorhallen die Raubsucht reizte und vermöge höchst sorgfältiger Bereitung den Jahrtausenden

trotzen kann. (Bezeichnend: die möglichste Dünnheit und daher gleichmässige Brennung des Backsteins; Zusammensetzung sogar der Zierrathen aus mehreren Platten.) — Ganz wohl erhalten ist nur der sog. Bacchustempel, aus später Kaiserzeit (als Kirche: S. Urbano, a über dem Thal der Egeria), welcher noch seine vollständige Fassade mit Säulen und Pilastern, sein Untergeschoss mit den Grabresten und sein Obergeschoss mit cassettirtem Tonnengewölbe besitzt, zugleich aber durch den schweren Aufsatz zwischen dem Gebälk und dem backsteinernen Giebel Anstoss giebt. — Ueber die Gräber an der Via b Latina von interessanter Anlage, mit Vorhof und Ueberbau der unterirdischen Grabkammer, s. oben S. 13a. — Eine Spielerei wie das Grab des Bäckers Eurysaces an der Porta Maggiore zeigt nicht weniger c als die Pyramide des Cestius, dass der Aberwitz im Gräberbau nicht ausschliesslich eine Sache neuerer Jahrhunderte ist. Für die reiche Ausstattung mancher Gräber vergleiche man das Reliefbild eines geschmückten Grabtempels im Lateran, 10. Zimmer.

Alles erwogen, mögen diese Gräber in Capellenform das Beste gewesen sein, was sich in dieser Gattung schaffen liess. Sie sind Collectivgräber und enthalten, nach der schönen Sitte des Alterthums, die Nischen für die Aschenkrüge ganzer Familien, auch wohl ihrer Freigelassenen auf einem verhältnissmässig sehr kleinen Raum beisammen. Auf dem neuen Campo santo bei Neapel und anderswo d hat man dieses Motiv wieder aufgegriffen und sowohl Familiengrüfte als auch Grabcapellen für die Mitglieder der sog. Confraternitäten in Form von kleinen Tempeln errichtet. Trotz der meist sehr oberflächlich gehandhabten antiken Nachahmung ist jenes Camposanto jetzt vielleicht der schönste Kirchhof der Welt, auch ganz abgesehen von seiner Lage. Andere Kirchhöfe, deren Werth in den prächtigsten Separatgräbern besteht, werden ihn in der Wirkung nie erreichen. Und wie viel grösser würde diese noch sein, wenn man die echten griechischen Bauformen angewandt und nicht ein abscheulich missverstandenes Gothisch neben die lahme Classicität hingesetzt hätte.

Ohne allen baulichen Schmuck erscheinen (wenigstens jetzt) einige sog. Columbarien, unterirdische Kammern mit bisweilen äusserst zahlreichen Nischen (bis auf 150) für die Aschenkrüge. So dasjenige für die Dienerschaft des augusteischen Hauses an der Via Appia, e Vigna Codini (innerhalb Porta S. Sebastiano), und dasjenige in der Villa Pamfili; ein kleines, das sog. Grab der Freigelassenen der Octavia, f bei S. Giovanni a Porta Latina (Vigna Sassi); andere in Ostia. Sämmtlich interessant durch die Decoration in Stuck und Malerei.

Endlich bietet uns die Gräberstrasse Pompeji's eine ganze g Anzahl der verschiedensten Grabformen dar, Capellen, Altäre, halbrunde Steinsitze u. s. w. Die neuere Decoration, in ihrer Verlegenheit um würdige Gestaltung der letzten Ruhestätte, hat sich oft hie-

her an die Heiden gewandt, um sich Rathes zu erholen, und unsere nordischen Kirchhöfe sind damit nur noch bunter geworden. Die Alten werden uns aus der Grabmäleranarchie, in die wir aus innern Gründen unserer Bildung verfallen sind, nie heraushelfen, so lange wir ihnen nur den Zierrath und nicht das Wesentliche absehen, nämlich das Collectivgrab. Dieses ist freilich am ehesten bei der Leichenverbrennung mit mässigen Mitteln schön auszuführen, und unsere Sitte verlangt beharrlich die Beerdigung, ohne darauf zu achten, welches Schicksal später die Gebeine zu treffen pflegt, sobald ein Kirchhof einer andern Bestimmung anheimfällt, und wie viel sicherer die Aschenkrüge in einem verschlossenen kleinen Gewölbe geborgen sind. — Seit dem 2. Jahrhunderte kamen mit der Beerdigung die Sarkophage wieder in Gebrauch, welche theils im Freien (wie auf a dem Soldaten-Begräbnissplatz im Walde, oberhalb Albano), theils in Grüften, theils in Grabgebäuden wie die bisher üblichen gestanden haben mögen. Mehrere in den Gräbern der Via Latina. Römisch-christliche Mausoleen werden an anderer Stelle besprochen werden.

Auf die Grabdenkmäler mögen die **Ehrendenkmäler** am schicklichsten folgen. Wir sehen einstweilen ab von den Ehrenstatuen, welche von hoher Basis herab die Plätze der Städte beherrschten (man vergleiche die Basen auf dem Forum von Pompeji etc.), und beseitigen b auch einige sehr entstellte Baulichkeiten: das Denkmal des augusteischen Krieges gegen die Alpenvölker zu Turbia bei Monaco (jetzt c bloss ein vierseitiger thurmartiger Mauerkern); die Trofei di Mario, d. h. die einst plastisch geschmückte dreitheilige Fronte eines Wassercastells der Aqua Julia in Rom (unweit hinter S. Maria maggiore), d u. dgl. m. Von den Säulen des Trajan und des Marc Aurel wird bei Anlass der Sculptur weiter die Rede sein; hier sind sie zu erwähnen als sehr unglückliche Versuche, einer ungeheuern Masse bildlicher Darstellungen einen möglichst compendiösen Träger oder Raum zu verschaffen. Die Säule musste hiezu ihrer Bestimmung, welche das Tragen eines Gebälkes ist, entfremdet und mit spiralförmigen, also fast wagrechten Linien umgeben werden, die ihrem innern Sinn geradezu widersprechen; die so angebrachten Sculpturen aber geniesst auch das schärfste Auge nicht mehr. Doch muss man anerkennen, dass wenigstens das Capitäl sehr angemessen als blosser verzierter Säulenabschluss, als Echinus mit Eierstab, nicht als Ueberleitung der Tragkraft gebildet ist. Die zwischen beiden Denkmälern e seitlich in der Mitte liegende Säule des Antoninus Pius bestand aus einem Granitschaft auf einem Marmorpiedestal mit Sculpturen, welches letztere allein noch erhalten und im Garten des Vaticans auf- f gestellt ist. Die Säule des Phocas auf dem Forum wurde von einem *Gebäude des 2.* Jahrhunderts geraubt, um im 7. Jahrhundert als Ehren-

denkmal zu dienen; die Columna rostrata des Duilius aber, in der untern Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol, wurde im 16. Jahrhundert der alten Inschrift zu Liebe aus der Phantasie hinzugeschaffen.

Auch von den Obelisken muss hier die Rede sein, obschon sie im alten Rom nicht zu abgesonderten Denkmälern dienten, wofür sie sich auch sehr wenig eignen, sondern vielmehr zum bedeutungsvollen Schmuck von Gebäuden. Sie hielten Wache am Eingange des Mausoleums des Augustus; sie standen auf der Mitte der Mauer (Spina), welche die Cirken der Länge nach theilte; einer warf auch, gewiss von angemessenem baulichem Schmuck umgeben, als Sonnenzeiger seinen Schatten auf das Marsfeld. Wahrscheinlich gaben ihnen schon die Römer senkrechte Piedestale zur Unterlage, während ihre höchste formale Wirkung im alten Aegypten gewiss darauf beruhte, dass sie erstens ganz aus Einem Steine bestanden und zweitens mit ihren schiefen Seitenflächen bis auf die Erde reichten. Das Wesentliche aber war, in Rom wie im alten Aegypten, die Aufstellung im Zusammenhang mit einem monumentalen Bau. Neuere wundern sich bisweilen mit Unrecht, wenn ein aus Hunderten von Steinen zusammengesetzter Obelisk, einsam in die Mitte eines grossen viereckigen Platzes einer modernen Hauptstadt hingestellt, trotz aller Höhe und trotz allen Ornamenten nur als reinster Ausdruck der langen Weile wirkt[1]).

Weitaus die wichtigsten Kaiserdenkmäler, mit Ausnahme jener beiden Spiralsäulen, sind die Triumphbogen, eine echt italische, und zwar etruskische Form des Prachtbaues, welche uns zugleich den Sinn römischer Decoration deutlicher offenbart als die meisten sonstigen Ueberreste. — Das einfache oder dreifache Thor erhielt eine Bekleidung architektonischer und plastischer Art, die allerdings nicht aus dem Innern kommt, sondern wie eine glänzende Hülle herumliegt, in dieser Gestalt aber die Kunst doch immer beherrschen wird.

Die Provinzen enthalten fast lauter einfachere Bauten dieser Art, welche zugleich der Zeit nach zu den frühesten gehören. So die

1) Bei diesem Anlass darf man fragen: wer hat die Obelisken umgestürzt und bloss den von S. Peter auf seiner Spina (in der Nähe der jetzigen Stelle) stehen lassen? Erdbeben oder Fanatiker waren es nicht, denn diese hätten auch gar vieles andere umstürzen müssen, das noch aufrecht steht. Ich rathe unmaassgeblich auf mächtige Schatzgräber in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters (etwa im 10. Jahrhundert) und erinnere an die fast durchweg arg zerstörten und deshalb abgesägten untersten Theile, wo man den Obelisken mit Feuer und allen möglichen Instrumenten zugesetzt haben mag. (?) Den von S. Peter schützte dann wahrscheinlich die Nachbarschaft des Heiligthumes oder die mehrmalige Enttäuschung.

a Bogen des Augustus zu Aosta und Susa. Bei dem Bogen von b Fano kann man streiten, ob es eher ein Ehrenbogen oder ein Stadtthor gewesen; der nicht mehr vorhandene Oberbau, mit einer späteren Weihinschrift Constantins, ist nur noch bekannt aus dem Relief an der Mauer der aussen angebauten Renaissancecapelle, welches nach 1463 (da der Bau im Kriege gelitten) zum Gedächtniss der früheren c Pracht dort eingemeisselt wurde. — Der Augustusbogen in Rimini (von 12 Schritt Durchmesser im Lichten), errichtet zur Verherrlichung der augusteischen Strassenbauten, ist u. a. merkwürdig als frühestes Beispiel kleiner Giebel über einer grossen Wölbung zur d Vermeidung der Schwere. — Der Bogen von Pola (wahrscheinlich augusteischer Zeit), mit zwei korinthischen Säulen oder Halbsäulen und einem Gesimse nebst Giebel oder flachem Aufsatz (Attica). Sehr e edel, schlank und einfach der marmorne Bogen Trajans am Hafen von Ancona, einzelner bronzener Zierrathen beraubt, ohne Zweifel auch der Bildwerke, mit welchen man sich die Plattform jedes Triumph- f bogens bekrönt denken muss [1]). Zu Benevent der Trajansbogen (jetzt Porta aurea) mit reichen Basreliefs bedeckt.

In Rom beginnt die Reihe, nachdem die Bogen aus republikanischer Zeit und der Tiberiusbogen am Fusse des Capitols verschwunden g sind, (abgesehen von dem sehr entstellten und keineswegs gesicherten h Drususbogen) mit dem berühmten Denkmal des Titus, welches unter Pius VII. bescheiden und zweckmässig restaurirt wurde. An dem echten mittlern Stück sind, in richtiger Würdigung der Kleinheit des Ganzen, blosse Halbsäulen (von Composit-Ordnung) angebracht, welche unten keines besondern Piedestals, sondern nur des durchgehenden Sockels bedurften. Die Einfassung des Bogens selbst, wie gewöhnlich mit der Gliederung eines Architravs, ist hier einfach und edel, der Schlussstein als eine prächtige Console gestaltet. Im Innern des Bogens sind die Cassetten und die Reliefs darunter von der schönsten Art, ebenso aussen das Hauptgesimse mit dem figurenreichen Fries. (Ueber die Sculpturen dieses und der folgenden Monumente siehe unten.) Die Flächen neben und seitwärts über dem Bogen selbst waren nicht mit Reliefs geschmückt, wie an dem sonst ähnlich an- i gelegten Trajans-Bogen von Benevent, sondern glatt und mit zwei Fensternischen versehen, wie alte Fragmente beweisen; die Mitte der Attica nimmt die Inschrift ein, die noch jetzt an der Seite gegen das Colosseum echt erhalten ist. (An der andern Seite war sie einst identisch wiederholt.) Zur Vollendung des Eindruckes gehört unbedingt noch der eherne Wagen des Imperators mit der Victoria und dem Viergespann oben auf dem Dache.

Den reichern, dreithorigen Typus vertritt zunächst der Bogen des

---

1) *Belehrend:* ein Relief im 10. Zimmer des Lateran.

Septimius Severus. Hier haben wir zwar nicht das älteste Beispiel, aber zufällig den ersten Anlass zur nähern Erwähnung für eine den Römern eigene Bauform, die vortretenden Säulen auf Piedestalen, welchen oben ein ebenfalls vortretendes (verkröpftes) Gebälkstück entspricht; auf diesem letztern fand sich die wirkungsreichste Stelle für ein decoratives Standbild. Der überaus reiche und prächtige Effect solcher Säulen, wenn man sich eine ganze Reihe derselben an einer Mauer fortlaufend denkt, lässt es wohl vergessen, dass der Zierrath ein rein willkürlicher ist und mit dem innern Organismus des Gebäudes nichts zu schaffen hat; es ist die dem Auge angenehmste Belebung der Wand mit schönen, reichschattigen Einzelformen, die sich ersinnen lässt. Sie entstand, wie oben bemerkt, sobald weite Intervalle mit Säulen decorirt werden mussten. Die vortretende Säule selbst erhielt hinter sich, bisweilen auch zu beiden Seiten, einen oder drei analog gebildete Pilaster zur Begleitung, welche die Wand angenehm unterbrechen. — Am Severusbogen sind allerdings die Details mit ermüdendem Reichthum und schon etwas lahm gebildet; auch stört die Inschrift, welche prahlerisch die ganze Breite der Attica einnimmt. Ehemals mochten die Statuen gefangener Partherkönige auf den Gesimsen der vier vortretenden Säulen die Eintönigkeit einigermaassen aufheben. a

Das Ehrenthor, welches die Goldschmiede in Rom demselben Kaiser und seinem Hause errichteten, ist ein Beleg dafür, wie unbedenklich und beliebig die Baukunst zu Anfang des 3. Jahrhunderts mit ihren Formen wenigstens im Kleinen umging, indem sie dieselben mit Zierrathen aller Art anfüllte. Die Renaissance berief sich in der Folge auf dergleichen. — Der Bogen des Gallienus ist im Gegensatze hiezu fast nüchtern einfach, kommt aber als Bau eines Privatmannes hier kaum in Betracht. b c

Es folgt der Bogen Constantins d. Gr., bekanntlich plastisch ausgestattet mit dem Raub von einem bei diesem Anlass zerstörten Bogen Trajans, der vielleicht, doch gewiss nicht durchgängig, auch als bauliches Vorbild diente und wohl auch die meisten Baustücke hergab. Wenigstens contrastirt z. B. die Rohheit des Obergesimses der Piedestale, das derbe Sichvorschieben des Architravs u. dgl. stark mit andern, viel bessern Details, z. B. mit den hier noch korinthischen Capitälen. Ueber den vortretenden Gesimsen derselben finden sich noch die Statuen an ihrem ursprünglichen Platze, unseres Wissens das einzige erhaltene Beispiel. Es wäre interessant zu ermitteln, ob die runden Reliefs am untergegangenen Trajansbogen dieselbe Stelle einnahmen wie hier. — Im Mittelthor an den Pfosten bemerkt man Nietlöcher für bronzene Trophäen. d

Der räthselhafte Janusbogen, als ein Obdach für die Kaufleute des damaligen Forum boarium betrachtet, giebt sich seiner mächtigen e

Construction zufolge eher als das Erdgeschoss eines Thurmes(?) kund, welcher aus irgend einem wichtigen Grunde gerade hier stehen und doch den Verkehr nicht stören sollte. Seine äussere Bekleidung mit Reihen theils tiefer, theils flacher Nischen mit halbrundem Abschluss ist eine kindisch müssige, die Formation aller Gesimse eine ganz lahme und leblose, für welche auch die späteste Kaiserzeit kaum schlecht genug ist. Um die fehlende Bekleidung mit vortretenden Säulchen und Giebelchen möchte es kaum Schade sein.

Die **Thore** der Römer, sämmtlich rundbogig, sind hier nur in so weit zu erwähnen, als sich in ihnen eine entschiedene künstlerische Absicht ausdrückt; das gewöhnliche Thor, als Glied der Stadtmauer, gehört in das Gebiet der Alterthumskunde. Doch muss schon hier bemerkt werden, dass, wo es irgend anging, ein Doppelthor, für die Kommenden und für die Gehenden, errichtet wurde.

Sehr alterthümlich, also nicht erst aus der Zeit des Augustus, ist
a die Decoration der Porta Augusta in Perugia, ionische Pilaster an
b der Attica und Schilde dazwischen. Die Porta Marzia, deren Bogen man in die Mauer des Castells derselben Stadt eingelassen sieht, könnte trotz ihres kindlichen und deshalb für altetruskisch geltenden Aussehens gar wohl ein Bau der spätesten Kaiserzeit sein. (?)

Von den Thoren Roms haben nur sehr wenige, und diese nur den über sie führenden Wasserleitungen zu Liebe den Umbauten des fünften und der folgenden Jahrhunderte entgehen können. Von höherm mo-
c numentalem Werthe ist bloss die Porta maggiore, ein (noch jetzt hohes) Doppelthor mit drei Fensternischen nebst Giebeln und Halbsäulen innen und aussen [1]); der Oberbau besteht aus den Wänden der Aquäducte mit den Inschriften.

d Die antiken Thore von Spoleto sind einfache Bogen, diejenigen
e von Spello nicht viel mehr. Ein Doppelthor, mit einer von reich-

---

1) Diese Säulenstellungen neben und zwischen den Thoren sind wohl nicht aus der Zeit des Claudius, sondern aus dem 3. Jahrhundert, wie die Capitäle und Profile beweisen; — sie sind ferner nicht geflissentlich theilweise roh gelassen, sondern unvollendet; wären sie aus dem 1. Jahrhundert, hätte man auch Zeit und Kraft gefunden, sie auszumeisseln; wären sie absichtlich so gelassen, so wäre dies consequenter und nicht so ungleich und principlos geschehen. Die Architekten des 16. und 17. Jahrhunderts, welche mit Berufung auf dieses Denkmal ihre sog. Rustica-Säulen schufen, haben sich doch wohl gehütet, die Säulen der Porta maggiore so nachzuahmen, wie sie sind.

Ebenso wird man sich beim Amphitheater von Verona leicht überzeugen
* können, dass die rohen Theile an dem vorhandenen Bruchstück der äussern Schale eben nur einstweilen roh gelassen waren. Die Steinschichten sind schon zu ungleich, um mit ihren rohen Flächen absichtlich als echte Rustica zu wirken: denn diese verlangt die Gleichmässigkeit schon als Hauptbedingung der Festigkeit, welche symbolisch ausgedrückt werden soll. Gleichwohl mussten hier die unfertigen Pilaster mit fertigen Capitälen als Vorbild der Rusticapilaster dienen, wie die Säulen an Porta maggiore als Vorbild der Rusticasäulen.

verzierten Fenstern und Nischen durchbrochenen Obermauer, die Porta de' Borsari in Verona, aus der Zeit des Gallienus, ist sowohl in der Anlage als in der Decoration ein Hauptzeugniss für die spielende Ausartung, welche sich im 3. Jahrhundert der Baukunst bemächtigt hatte. Der Arco de' Leoni, die erhaltene Hälfte eines Doppelthores, ebenfalls aus gesunkener Zeit, ist doch nicht ganz in dem kleinlichen Geist der Porta de' Borsari erfunden; die obere Nische, für deren Einfassung hier die reichste Form, die spiralförmig canellirte Säule, aufgespart ist, konnte mit einer plastischen Gruppe versehen eine ganz gute abschliessende Wirkung machen. — Ein drittes veronesisches Denkmal, der Arco de' Gavi, in der Nähe des Castel vecchio, wurde 1805 zerstört. Nachbildungen desselben erkennt man in verschiedenen Altären der Renaissance-Zeit, welche dieses Gebäude sehr schätzte; dahin gehört z. B. der Altar der Alighieri im rechten Querschiff von S. Fermo, von einem Abkömmling Dante's, welcher selbst Baumeister war; und der vierte Altar rechts in S. Anastasia.

a b c d e

Das Bild des römischen Thorbaues in seiner imposantesten Gestalt vervollständigt sich erst aus der Porta Nigra zu Trier, möge sie ein Bau des 1. oder gar erst des 6. Jahrhunderts n. Chr. sein. Nur hier sieht man, welcher Ausbildung der Doppeldurchgang, zum breiten Bau mit zwei durchsichtigen Obergeschossen vertieft und mit zwei halbrunden Vorbauten nach aussen bereichert, fähig war. Eine ähnliche Anordnung zeigt die Porta Palatina in Turin, ein zweigeschossiger Backsteinbau mit Pilastern und Arkaden, zwischen zwei polygonen Thürmen (in neuerer Zeit restaurirt). — Stattlichere Thore als das römische Italien enthält das alte Gallien.

Die einfachsten Nutzbauten nehmen unter römischen Händen, wenn nicht einen künstlerischen, doch immer einen monumentalen Charakter an. Das Princip, von allem Anfang an so tüchtig und solid als möglich zu bauen, deutet auf einen Gedanken ewiger Dauer hin, dessen sich unsere Zeit bei ihren kolossalsten Nutzbauten nicht rühmen kann, weil sie in der That nur „bis auf Weiteres", mit Vorbehalt möglicher neuer Erfindungen und der betreffenden Veränderungen baut. Ihre Gebäude geben auch nur selten das echte Gefühl des Ueberflusses der Mittel, schon weil sie Werke der Speculation und der Submission sind. Nach diesem Maassstab hört man bisweilen von Fremden in Rom z. B. die ungeheuern Aquäducte beurtheilen, welche die Campagna durchziehen. Wozu von vornherein so viel

f

Es soll damit nicht geleugnet werden, dass für ungegliederte Flächen auch die Römer bisweilen absichtlich die Quadern in rohgemeisseltem Zustande lassen mochten, und dass ihnen die specielle Wirkung, die dabei zum Vorschein kam, keineswegs entging; z. B. Mauer des Augustus-Forums in Rom. *

Wasser nach Rom? und wenn es sein musste, warum nicht denselben Zweck mit einem Dritttheil dieses Aufwandes erreichen? Es wäre noch immer ein gutes Geschäft gewesen. — Hierauf lässt sich schlechterdings nichts Anderes erwidern, als dass die Weltgeschichte einmal ein solches Volk hat haben wollen, das Allem, was es that, den Stempel des Ewigen aufzudrücken versuchte, so wie sie jetzt den Völkern wieder andere Aufgaben vorlegt. — Uebrigens war im alten Rom mit seinen 19 Wasserleitungen in der That viel Wasser „verschwendet", d. h. zur herrlichsten Zier der ganzen Stadt in unzählige Fontainen vertheilt[1]); ein anderes Riesenquantum speiste die Thermen — ebenfalls ein Luxus, da die modernen Völker das Baden im Ganzen für überflüssig erklärt haben. Nur in Betreff des Trinkwassers fängt man doch an, die Römer von Herzen zu beneiden. Zur römischen Zeit war jede Provinzialstadt besser daran als die meisten modernen Grossstädte, und noch das jetzige Rom mit seinen bloss vier Aquäducten ist an Zierwasser ohne Vergleich die erste Stadt der Welt und steht in Beziehung auf das Trinkwasser wenigstens keiner andern nach.

Stadtmauern, Strassen und Brücken der Römer sind, wenn auch schlicht in der Form, doch durch denselben Typus der Unvergänglichkeit ausgezeichnet. Es muss eines furchtbaren, tausendjährigen Zerstörungssinnes bedurft haben, um auch diese Bauten auf die Reste herunterzubringen, welche wir jetzt vor uns sehen. (Unter den Brücken a am merkwürdigsten die gewaltigen Reste zu Narni; vollständig erb halten nur die fünfbogige Brücke zu Rimini, an deren Jochen noch die Sacella oder Nischen mit Giebeln wenigstens erkennbar sind; an denjenigen in Rom trägt auch das erhaltene Antike eine moderne Bekleidung.) Von den öffentlichen Bauten der Römer überhaupt stände gewiss noch weit das Meiste aufrecht, wenn bloss die Elemente und nicht die Menschenhand darüber ergangen wäre. Gebäude, welche das Glück hatten, bei Zeiten vergessen zu werden, wie z. B. manche in Arabien und Syrien, sind deshalb ohne Vergleich besser erhalten.

Die **Bauten des öffentlichen Verkehrs** sind leider in Betreff ihrer Kunstform mehr ein Gegenstand der Alterthumsforschung als des künstlerischen Genusses; so gering stellen sich die Reste dar, mit welchen wir es hier ausschliesslich zu thun haben.

Der Porticus der Octavia, Schwester des Augustus, am Ghetto zu Rom ist neuerdings von störenden Einbauten befreit. Hier, wenn irgendwo, muss der bewusste Unterschied der Behandlung zwischen Tempelhallen und Hallen für den täglichen Verkehr schön und ernst durchgeführt gewesen sein. Beim gegenwärtigen Zustand des einzig

* 1) Von welchen nur noch die sog. Meta sudans beim Colosseum kenntlich ist.

übrigen Bruchstückes, wo man schon durch einen antiken Umbau irre gemacht wird, gewährt wenigstens der Contrast des Alten mit seiner Umgebung noch einen malerischen Genuss.

Von dem Forum romanum, wie es zur Zeit der Republik war, als Platz mit Hallen und Buden, giebt das Forum von Pompeji a einen wenn auch entfernten Begriff. Was in Herculaneum das b Forum heisst, möchte doch wohl für die bedeutende Stadt als Hauptplatz nicht genügt haben und ist wohl eher als Halle zu einem besondern Zweck zu betrachten.

Von den Kaiser-Fora, d. h. den Gerichts- und Geschäftshallen, welche die Kaiser in der nächsten Umgebung des Forum romanum anlegten, ist in Resten und Nachrichten gerade so viel erhalten, dass die Phantasie sich ein ungefähres Bild davon entwerfen kann. Es waren grosse mit Hallen umzogene Plätze, welche Tempel, Basiliken und wahrscheinlich auch eine Anzahl anderer Locale enthielten, nebst einem gewiss reichen Schmuck von Statuen, Springbrunnen u. dgl., ohne welche keine Anlage aus dieser Zeit denkbar ist. Von freiem Oberbau sind mit Ausnahme der riesigen Umfangsmauer am Forum Augusti nur die sog. Colonnacce (Via Alessandrina) zu erwähnen, c zwei vortretende Säulen nebst vortretendem Gebälk und Attica, wahr- d scheinlich von der Eingangshalle des Forum Nervae; Alles von prächtig überreicher Formation, namentlich das untere Kranzgesimse, dessen Motiv schon undeutlich wirkt, wie alle vegetabilischen Zierrathen, die sich von der einfachen Palmette und dem Akanthus zu weit entfernen. An den vortretenden Stücken der Attica sind Nietlöcher, wahrscheinlich für eherne Ornamente zu bemerken. Wären die untern Enden der Säulen nicht sammt den Piedestalen in der Erde versteckt, so würde dieses Beispiel vortretender Säulen das bedeutendste unter den in Italien vorhandenen sein.

Von den einzelnen Gebäuden innerhalb der Fora wurde der Tempel des rächenden Mars schon beschrieben. Von den Basiliken sind zwei wichtige zum Theil aufgedeckt: die B. Julia am Forum ro- e manum, deren Mittelschiff von Pfeilerarkaden umgeben war, und die Basilica Ulpia, welche das Hauptgebäude des prachtvollen Forum f Trajani ausmacht. Dies war ein fünfschiffiger Bau, mit unbedecktem Mittelschiff; die jetzt, zum Theil auf den ursprünglichen Basen, aufgestellten Granitsäulen gehörten wahrscheinlich nur einem geringern Gebäude dieses Forums an, während die Basilica auf kostbaren Marmorsäulen ruhte. Die beiden Enden des Baues, jetzt unter den Strassen vergraben, hatten ebenfalls jedes seine Säulenreihe; am hintern Ende folgte auf dieselbe das Tribunal, hier eine grosse, halbrunde, prachtvoll geschmückte Nische. Die Trajanssäule, welche so wenig als die Obelisken allein stehen sollte, war mit in diese Riesencomposition aufgenommen und von drei Seiten, nämlich von der Nord-

wand der Basilica und von zwei Anbauten derselben (die man für Bibliotheken erklärt) wie in einem Hofe eingeschlossen. Ob der Bau ein Obergeschoss hatte und welcher Art, bleibt wie so manches Andere ein Problem.

Von diesen Basiliken entnahmen bekanntlich die Christen wenigstens das Allgemeine der Raumanordnung und den Namen für ihre Gotteshäuser, da die heidnischen Tempel mit ihrem verhältnissmässig so kleinen Innern für die Aufnahme von ganzen Gemeinden nicht genügt haben würden. Das Mittelschiff, welches hier noch den Charakter eines mit Hallen umgebenen Hofes hat, scheint an andern Basiliken öfter bedeckt gewesen zu sein; die Christen gaben ihm ebenfalls sein Dach und erhoben die Perspective gegen den Altar hin zur wichtigsten Rücksicht.

Von den Basiliken der guten römischen Zeit ausserhalb der Hauptstadt ist die zu Herculaneum nach der Ausgrabung wieder zugeschüttet worden, dagegen die zu Pompeji noch so weit erhalten, dass sie einen lebendigen, künstlerischen Eindruck giebt. Sie war dreischiffig, unten von ionischer Bastardordnung, die obere Halle korinthisch, wenn die vorhandenen Fragmente dazu gehören. Das Mittelschiff war wahrscheinlich unbedeckt (es sind Regenrinnen am Boden sichtbar) und von der Halle auch vorn und hinten umgeben; das Tribunal ganz hinten bildete einen erhöhten Bau mit besonderer kleiner korinthischer (?) Säulenhalle. Die perspectivische innere Ansicht muss eigenthümlich reizend gewesen sein. Sehr interessant ist die Zusammensetzung der untern ionischen Säulen aus concentrischen Backsteinblättern, welche nach aussen schon eine fertige Canellirung darstellten, die nur noch des Stucco-Ueberzuges harrte. Die Halbsäulen an der Wand und das Zusammentreffen von Halbsäulen in den Ecken[1]) sind gleichsam Vorahnungen von Motiven, welche in der christlichen Architektur auf das Bedeutungsvollste ausgebildet werden sollten. (Das gegenüberliegende sog. Chalcidicum und das Pantheon sind ihrer Bestimmung nach so zweifelhaft, dass wir sie hier bloss nennen, um sie bei den öffentlichen Gebäuden nicht gänzlich zu übergehen; von dem Chalcidicum stammt die prachtvolle Thüreinfassung mit dem von Thieren belebten Rankenwerk her, welche jetzt im Museum von Neapel den Eingang zur Halle des Jupiter bildet.)

Die Bestimmung der Basiliken, als Börse, Stelldichein und Gerichtshalle, war jedoch durchaus nicht an diejenige Form gebunden, welche in Rom und anderwärts die besonders übliche sein mochte Wir erfahren in der That, dass auch ganz abweichende Formen versucht wurden, je nach den Mitteln und dem Sinn des Baumeisters. Einen solchen Versuch erkennt man in dem sog. Friedenstempel

[1]) Diese u. a. auch am Herculestempel zu Brescia.

zu Rom, welcher eine von Maxentius (306—312) errichtete Basilica ist. Sie hat nur die dreischiffige Eintheilung und die (jetzt nicht mehr sichtbare) hintere Nische[1]) mit der sonst üblichen Anordnung gemein, sonst aber ist es ein Gewölbebau, dessen weite Spannungen den lebhaftesten Verkehr einer grossen Menschenmenge gestatteten, und zwar, des gewölbten Mittelschiffes wegen, bei jeder Witterung. Das hochbedeutende Wölbungssystem — drei Kreuzgewölbe der Länge nach in der Mitte und drei niedrige Tonnengewölbe auf jeder Seite — war schon früher im Thermenbau ausgebildet worden; gegenwärtig fehlt, auch an dem geretteten Theil, die Bekleidung, nämlich vortretende korinthische Säulen an jedem Hauptpfeiler. (Die eine noch vorhandene stellte Paul V. bei S. Maria maggiore auf.) Sie trugen das Gewölbe nur scheinbar, nicht wirklich, und desshalb vermisst sie auch das Auge nicht, so wenig als die (vermuthliche) Säulenstellung längs der untern Wände der drei Seitengewölbe, allein sie gewährten einst im Ganzen einen gewiss prachtvollen Anblick. An und für sich war die ehemalige Marmorbekleidung, nach den Fragmenten zu urtheilen, allerdings von geringer und lahmer Bildung; die Decoration der Nische mit kleinen Wandnischen, die mit Säulchen eingefasst waren, muss etwas fast Kindisches gehabt haben. Die Consolen, welche diese Säulchen trugen, sind noch erhalten. — Die Cassetten der drei Seitengewölbe sind achteckig mit kleinen schrägen Zwischenquadraten, die der neuern Nische sechseckig mit kleinen Zwischenrauten, die des Hauptschiffes hatten, nach einem Fragment zu schliessen, verschieden geformte Felder — alle aber zeigen, dass die Cassette ihre Eigenschaft als Abschnitt eines Deckenraumes, mit der einfachen quadratischen Form zugleich abgelegt hatte und nur noch als Zierrath wirken wollte. Das Licht kam durch die Fensterreihen der Seitenschiffe, hauptsächlich aber, wie in den Diocletiansthermen, durch die grossen halbrunden Fenster oben im Mittelschiffe. Von der Vorhalle (gegen das Colosseum zu) sind nur die Ziegelpfeiler erhalten.

Vielleicht gehören noch manche jetzt anders benannte Mauerreste im alten Italien zu den Basiliken. Eine leicht kenntliche Durchschnittsform ist bei dieser Gattung von Gebäuden so wenig zu verlangen als bei unsern jetzigen Börsen und Gerichtslocalen.

Von den **Gebäuden des öffentlichen Vergnügens** müssen zuerst die für Schauspiele bestimmten erwähnt werden, als eigenthümlichste Productionen des römischen Aussenbaues, welcher ja bei den Tempeln von griechischen Mustern abhing. — Der Zweck und

---

[1]) Ihre Grundmauern sind in den Gebäuden auf der Seite gegen das Capitol hin noch vorhanden. Die jetzige Nische, am rechten Nebenschiff, izt ein etwas späterer Zusatz.

die Einrichtung der Theater, Amphitheater und Cirken (sowie der gänzlich untergegangenen Naumachien und Stadien) wird hier als bekannt oder der Alterthumskunde angehörig übergangen; wir haben es bloss mit der künstlerischen Form zu thun.

Diese bestand an der Aussenseite der Theater und Amphitheater, vielleicht auch der Cirken, aus einer Bekleidung der runden oder elliptischen Wandfläche zwischen den Bogen der verschiedenen Stockwerke mit Halbsäulen und Gebälken der verschiedenen griechischen Ordnungen: der dorisch-toscanischen, der ionischen und der korinthischen, auf welche im einzelnen Fall (am Colosseum) noch eine obere Wand ohne Maueröffnungen mit Pilastern von korinthischer Ordnung folgt. Die Griechen hatten ihre Theater in Thalenden hineingelehnt oder aus dem Fels gehauen; die Römer erst bauten die ihrigen frei vom Boden auf und mussten sie von aussen decoriren.

Das Motiv, welches sie zu Grunde legten, war ein sehr verständiges. Es fiel ihnen nicht ein, einer grossen Menschenmasse zuzumuthen, dass sie sich durch zwei, drei Thüren mit einer Breite von zwanzig Fuss im Ganzen geduldig entferne, wenn das Schauspiel zu Ende war, oder dass sie gar, wenn Tumult entstand, nicht zu drängen anfange. Sie kannten das Volk und verwandelten desshalb das ganze Innere ihrer Schaugebäude in lauter steinerne Treppen und Gänge und die ganze untere Mauer in lauter gewölbte Pforten. Letzteres zog dann eine ähnliche Formation der obern Stockwerke nach sich, wo streng genommen blosse Fensteröffnungen genügt hätten. Mit der Thürform aber stieg auch die Halbsäulenbekleidung nebst Gebälken und Attiken von Stockwerk zu Stockwerk und fasste die Bogen mit ihren hier nur einfachen, aber durch die hundertmalige Wiederholung höchst imposanten Formen ein. — Die moderne Baukunst ist hier hauptsächlich in die Schule gegangen und hat für die monumentale Bekleidung wie für die Verhältnisse ihrer Stockwerke sich immer von Neuem an diese Vorbilder gewandt. Der Hof des Palazzo Farnese ist fast genau den Formen des Marcellus-Theaters nachgebildet; aus unzähligen Kirchenfassaden und Palästen tönt ein versteckter Nachklang vom Colosseum.

Das durchgängig stark und meist völlig zerstörte Innere lässt u. a. hauptsächlich in Beziehung auf die Säulenhalle, welche oben ringsherum ging, der Phantasie freien Spielraum. An den Cirken möchte dieselbe besonders umständlich und prachtvoll gewesen sein.

a In Syracus sind die Reste eines der wundervollen griechischen Theater erhalten, denen man die römischen im Wesentlichen nachbildete; nur dass die Orchestra, d. h. der jetzt halbrunde mittlere Platz, nicht mehr den Bewegungen des Chores diente, sondern zu einer b Art von Parterre eingerichtet wurde. In Taormina sind die Back-

steinbauten der Scena römisch. In Rom ist von dem Theater des Pompejus nur noch die Richtung des Halbrunds in den Gassen rechts neben S. Andrea della Valle kenntlich; aus dem marmornen Stadtplan des 3. Jahrhunderts ersieht man, dass die Scena reich mit Säulenstellungen geschmückt war, und aus andern Nachrichten, dass oben auf dem Umgang ein Venustempel stand. — Von dem Marcellus-Theater ist dagegen noch ein herrlicher Rest des Aussenbaues vorhanden, nämlich ein Theil der dorisch-toscanischen Ordnung, welche hier in Säule und Gebälk dem echten Dorischen nahe steht, und ein Theil der ionischen, ebenfalls noch von verhältnissmässig reiner Bildung. — Im übrigen Italien hat fast jede alte Stadt irgend einen Theaterrest aufzuweisen, allein meist in formloser Gestalt. Das kleine artige Theater von Tusculum (über Frascati) hat noch sein ziemlich wohlerhaltenes Inneres, während in Pompeji vom Theater und von dem daneben liegenden Odeon oder kleinen bedeckten Theater vieles Steinwerk, Säulen etc. der Scena geraubt worden sind. Das Theater von Herculaneum wird man in der Korknachbildung (im Museum von Neapel) besser würdigen als an Ort und Stelle, wo es gar keine Uebersicht gewährt. Dasjenige von Fiesole (Faesulae) ist sowohl durch seine Lage als in Folge neuerer Ausgrabungen eines kurzen Besuches würdig. Bedeutende Reste in Parma, Verona etc.

Von den Amphitheatern, einer rein römischen Schöpfung, für die Kämpfe von Gladiatoren und Thieren, besitzt Rom in seinem Colosseum weit das mächtigste Beispiel. Die Reisehandbücher geben jede wünschenswerthe Notiz, und der Eindruck der einen Aussenseite ist, wenn man sich in die Bogen der obern Stockwerke Statuen hineindenkt und zwischen den Pilastern der obersten Wand eherne Reliefschilde befestigt, ein so vollständiger, dass wir kurz sein können. Die ganze Detailbildung ist, der riesenhaften Masse wegen, mit Recht höchst einfach; die unterste Ordnung hat z. B. keine Triglyphen mehr, die hier doch nur kleinlich wirken würden. Die Consolen der obersten Wand, den Oeffnungen im Kranzgesimse entsprechend, dienten den Mastbäumen zur Stütze, an welchen das riesige Velarium oder Schattentuch befestigt war. Die Löcher am ganzen Aussenbau entstanden vielleicht, als man im Mittelalter die eisernen Klammern raubte, welche die Steine verbanden (?). An den Bogen im Innern der Gänge fällt oft eine ganz krumme und schiefe Linie auf; wahrscheinlich wurden die betreffenden Theile aus rohen Blöcken erbaut und dann, weil sie unsichtbar bleiben sollten, nur nachlässig glatt gesägt. — Von den Stufen, Mauern und fraglichen Oberhallen des Innern ist bekanntlich wenig mehr vorhanden, während die Einrichtung der Arena zu plötzlicher Ueberschwemmung, auch wohl zum plötzlichen Erscheinen von Thieren und Menschen neuerdings wieder blossgelegt ist.

a Von den übrigen Amphitheatern Roms ist noch das sog. Amphitheatrum castrense kenntlich, in einem Theil der untern und obern Ordnung, von trefflichem Ziegelbau (für Architekten von Werth; vor Porta S. Giovanni links hinauf, bei Santa Croce).

b Ausserhalb Roms wird dem Amphitheater von Alt-Capua (S. Maria di Capoa), wegen eines nur kleinen, aber schönen Restes der zwei untern Ordnungen und wegen einzelner noch besonders deutlich sichtbarer Einrichtungen um die Arena und unter ihr, die erste Stelle zuerkannt. — Das Amphitheater von Verona hat den Effekt der voll-
c kommen erhaltenen oder hergestellten Sitzreihen vor allen Gebäuden dieser Art voraus; allein von seiner äussern Schale ist nur ein sehr kleiner Theil vorhanden (und vielleicht nie mehr vorhanden gewesen), der gerade hinreicht, um die Lust nach dem zerstörten oder nie vollendeten Ganzen zu wecken. (Vgl. S. 32. Anm.*) — Das Amphitheater
d von Pompeji kann seiner Kleinheit und architektonischen Bescheidenheit wegen neben diesen ungeheuren Massen nicht aufkommen. — In
e Lucca noch bedeutende Reste eines Amphitheaters und eines Theaters.
f — In Padua bloss der Umriss eines Amphitheaters, bei S. Maria dell'
g Arena. — In Pozzuoli sehr umfangreiche, aber formlose Trümmer.
h — In S. Germano (unterhalb Monte Cassino) ein nahezu kreisrundes
i Amphitheater, das einzige dieser Art, indem sonst die Ellipse für das Aufstellen zweier Parteien in der Arena den Vorzug haben musste. —
k Ein interessantes Amphitheater zu Syracus. — Einzelne Reste überall, wo es Römer gab.

Die Cirken endlich sind mit einziger Ausnahme desjenigen des
l Caracalla (richtiger: Maxentius) von der Erde verschwunden, so dass man ihre Form höchstens aus dem Zug des Terrains, der Strassen
m und Gartenmauern um sie herum (wie beim Circus maximus in Rom) oder aus der Gestalt eines Platzes, der ihrem Umfange entspricht
n (wie beim Stadium Domitians, der jetzigen Piazza Navona) oder auch nur aus Erdwellen erkennt. Selbst an dem oben als erhalten genannten Circus (vor Porta S. Sebastiano) ist alles bauliche Detail mit der Steinbekleidung des Hallenbaues ringsum und der Langmauer (Spina) in der Mitte dahin gegangen, so dass wir uns dabei nicht aufhalten dürfen. — Das gänzliche Verschwinden des Circus maximus (bis auf ein Stück der Rundung an der Mühle beim Judenkirchhof) gehört übrigens auch zu den Räthseln des römischen Mittelalters. Denn das Gebäude fasste auf seinen Sitzreihen fast das Doppelte von der Menschenzahl, die man für das Colosseum berechnet, nämlich nach der geringern Angabe 150,000 Menschen; es muss also nicht bloss die halbe Viertelstunde Länge, von der man sich noch jetzt überzeugen kann, sondern auch eine bedeutende Tiefe und Höhe gehabt haben, wenn für alle Zuschauer gesorgt sein sollte. Man frägt wiederum vergebens: wo gerieth diese Masse von Baumaterial hin?

Wie die Gebäude für Schauspiele den römischen Aussenbau charakterisiren, so sind die **Thermen** die grösste Leistung des römischen Innenbaues.

Die öffentlichen Bäder von Pompeji, mag darin auf Stadtkosten oder gegen Eintrittsgeld gebadet worden sein, zeugen merkwürdig für den Luxus einer künstlerischen Ausstattung, welchen man selbst in der kleinen Provinzialstadt verlangte: Die Thermen hinter dem Forum; die Stabianer Thermen oder Bagni nuovi; eine dritte Anlage neuerdings gefunden; andere warten vielleicht noch unter dem Schutt. Die architektonische Behandlung ist hier, wo der Stucco so sehr das Uebergewicht über den Stein hat, nothwendig eine ziemlich freie; die Gesimse bestehen z. B. aus Hohlkehlen mit Reliefﬁguren, — allein es geht doch ein inneres Gesetz des Schönen durch. Im Tepidarium, wo viele kleine Behälter, etwa für die Geräthschaften regelmässiger Besucher, angebracht werden mussten, lieferte die Kunst jenes bewundernswerthe Motiv von Nischen mit Atlanten, während wir uns im entsprechenden Fall gewiss mit einer Reihe numerirter Kästchen, begnügen würden. Wie glücklich sind an dem Gewölbe die drei einfachen Farben weiss, roth und blau gehandhabt! Im Calidarium ist das Tonnengewölbe canellirt, damit die zu Wasser gewordenen Dämpfe nicht niedertropfen, sondern der Mauer entlang abfliessen sollten.

a b

Doch dieses sind nur eigentliche Bäder, bestimmt für die tägliche Gesundheitspflege. Eine ungleich ausgedehntere Bestimmung hatten die Kaiserthermen, welche in Rom und in wichtigen Provinzialstädten zum Vergnügen des Volkes gebaut wurden. Diese enthielten nicht nur die kolossalsten und prachtvollsten Baderäume, sondern auch Locale für Alles, was nur Geist und Körper vergnügen kann: Portiken zum Wandeln, Hallen für Spiele und Leibesübungen, Bibliotheken (?), Gemäldegalerien, Sculpturen, zum Theil von höchstem Werthe, auch wohl Wirthschaften verschiedener Art.

Von all dieser Herrlichkeit wird man jetzt, mit wenigen Ausnahmen, nur noch die Backsteinmauern finden, welche den innern Kern des Baues ausmachten, diese freilich von so gigantischem Maassstab und in solcher Ausdehnung, auch wohl in so malerisch verwilderter Umgebung, dass in Ermangelung eines künstlerischen Eindruckes ein phantastischer zurückbleibt, den man mit nichts vertauschen noch vergleichen möchte.

Sobald das Auge mit dem römischen Bausinn einigermaassen vertraut ist, wird es auch in dieser scheinbaren Formlosigkeit die Spuren ehemaligen Lebens verfolgen können. Diese zeigen sich hauptsächlich in der reichen Verschiedenartigkeit der Wandflächen, also in der Ausweitung derselben zu gewaltigen Nischen mit Halbkuppeln

(welche noch hie und da Reste ihrer Cassetten aufweisen), und in der Anordnung grosser Kuppelräume. Diese sind hier entweder so von dem übrigen Bau eingefasst, dass sie für das Auge nirgends mit geradlinigen Massen unharmonisch zusammenstossen, oder sie sind nicht rund, sondern polygon, etwa achteckig gebildet und gewähren dann nicht nur jeden wünschbaren Uebergang zu den geradlinigen Formen, sondern auch einen völlig harmonischen Anschluss für die Nischen im Innern. So sind die beiden beim Pantheon hervorgehobenen Unvollkommenheiten (S. 18) beseitigt. Dass übrigens diese Abwechselung der Wandflächen ein ganz bewusstes, emsig verfolgtes Princip war, beweisen auch die Aussenwerke, welche den Thermenhof zu umgeben pflegten; ihr Umfang ergiebt Halbkreise, halbe Ellipsen, und auch ihre Binnenräume sind von der verschiedensten Gestalt. — Vollkommen ungewiss bleibt die Gestalt der Thermenfassaden; wir wissen nur so viel, dass das architektonische Gefühl der Römer auf den Fassadenbau überhaupt bei weitem nicht das unverhältnissmässige Gewicht legte, welches ihm die neuere Zeit beimisst. (Eine Ausnahme machen natürlich die Tempel.) An den Caracallathermen soll „eine Säulenhalle“ den Haupteingang gebildet haben, und an a S. Lorenzo in Mailand steht noch eine solche.

Von den zahlreichen Thermenbauten Roms erwähnen wir nur diejenigen, deren Reste einigermaassen kenntlich sind.

Die Thermen Agrippa's, hinter dem Pantheon, gehören bei ihrer gänzlichen Zerstückelung und Verdeckung durch die Häuser der nächsten Gassen nicht unter diese Zahl. Zu einer Thermenanlage gehörte auch das grosse zehneckige Kuppelgebäude mit dem irrigen b Namen eines „Tempels der Minerva medica“, unweit von Porta maggiore. Welche Function dieser Raum in den Thermen hatte, wollen wir nicht errathen; genug dass hier, an einem Gebäude wahrscheinlich der spätern Kaiserzeit, die entscheidenden Veränderungen im Kuppelbau als vollendete Thatsache vor uns stehen: die polygone Form zu Gunsten des Anschlusses der untern Nischen, so dass jedoch in der Kuppel selbst durch den Stucco-Ueberzug der Anschein der Halbkugelform beibehalten wird; merkwürdig ist auch die Ersetzung des Kuppellichtes durch Fenster über den Nischen. (Die Mitte der Kuppel, welche seit 1827 eingestürzt ist, erscheint in allen frühern Abbildungen als geschlossen.) So war schon um 260 nach Christi Geburt das fertige Vorbild für die spätern Kuppelkirchen gegeben. — Von der vermuthlichen Bekleidung des Innern mit Säulen und durchgehenden Gebälken ist nicht einmal eine Andeutung auf unsere Zeit gekommen. Der jetzt noch hie und da erhaltene Stucco möchte kaum der ursprüngliche sein.

Die Thermen des Titus und des Trajan, wunderlich durcheinander gebaut, geben in ihren jetzt noch zugänglichen Theilen

einen Begriff, zwar nicht mehr von der längst ausgeraubten Prachtausstattung, wohl aber von der gewaltigen Höhe der einst wie jetzt dunkeln und auf künstliche Beleuchtung berechneten Gemächer. Der Grundriss ist, soweit man ihn verfolgen kann, der besondern Umstände wegen nicht maassgebend.

Architektonisch die bedeutendsten Thermen sind oder waren diejenigen des Caracalla. Vier Hauptmotive waren hier, wie es scheint, unvergleichlich grandios durchgeführt: 1) die grossen, etwas oblongen Säle (oder wahrscheinlicher von Portiken umgebenen Höfe) an beiden Enden mit je einer Apsis zur Seite; die Decke ruhte, wo diese beiden Säle überhaupt bedeckt waren, auf Pfeilern und Säulen (Ephebeia); 2) die vordere Halle, der Breite nach von vier Säulenstellungen durchzogen (Frigidarium); 3) der mittlere Langraum (Tepidarium); 4) der runde Ausbau nach hinten, von dem nur die Ansätze vorhanden (Caldarium); zahlreicher Uebergangsräume, Anbauten und Aussenwerke nicht zu gedenken. Das Ganze lag so hoch, dass es noch jetzt wie auf einer Terrasse zu stehen scheint. Wie sich das obere Stockwerk zwischen und über den Haupträumen hinzog ist bei seiner fast gänzlichen Zerstörung schwer zu sagen. Um das Bild des wichtigsten Saales, des mittlern Langraumes, einigermaassen zum Leben zu erwecken, nehme man den Friedenstempel zu Hülfe, obschon er fast 100 Jahre neuer, demgemäss geringer und nichts weniger als identisch mit dem fraglichen Thermensaal gebildet ist; immerhin hat er das grosse Mittelschiff mit Kreuzgewölben und Oberfenstern und die drei mit Tonnengewölben sich anschliessenden Nebenräume auf jeder Seite mit demselben gemein. Auch die Säulenbekleidung war wohl eine ähnliche; das Gewölbe der Basilica wie des Thermensaales trugen 8 colossale dem Mauerwerk vorgelegte Säulen, während man annimmt, dass noch eine kleinere Säulenordnung mit Gebälke vor den Nebenräumen vorbeiging und sie vom Mittelschiff sonderte. — Die Säulen und die ganze kostbare Bekleidung dieser Thermen überhaupt wurden, zum Theil erst seit dem 16. Jahrhundert, zur Decoration unzähliger moderner Gebäude verbraucht. — Erleuchtet waren die beiden grossen Säle an den Enden dadurch, dass ein grosser Theil des Raums unter freiem Himmel lag, während die vordere Halle von vorn, der mittlere Langraum und ohne Zweifel auch der runde Ausbau von oben ihr Tageslicht empfingen.

Die Thermen Diocletians auf dem Viminal waren der Masse nach denjenigen des Caracalla überlegen, lösten aber, wie es scheint, keines jener grossen baulichen Probleme mehr, sondern bestanden eher aus Wiederholungen schon früher bekannter Baugedanken, welche hier etwas müde nebeneinander auftreten. So finden sich unter den Aussenwerken zwei Rundgebäude mit Kuppel, deren eines als Kirche S. Bernardo ziemlich wohl erhalten ist; die Nische der Thür und die

des jetzigen Chores schneiden sich wieder mit der runden Hauptform so unangenehm als am Pantheon, mit welchem dieses Gebäude übrigens auch das Oberlicht gemein hat. (Die Cassetten achteckig, mit schrägen Quadraten dazwischen.)

Besonders charakteristisch für die Zeit des Verfalls ist der Kuppelraum hinter[1]) dem mittlern Langraume, welcher von der Höhe und Grösse des entsprechenden Stückes im Bau Caracalla's weit entfernt, ja zu einem ganz kümmerlichen Anbau verkleinert erscheint, der freilich nur als Verbindung zwischen dem mittlern Saale und einem ähnlichen beinahe ebenso grossen verschwundenen dienen sollte, von dem nur noch die jetzige Eingangsnische erhalten ist. Der mittlere Langraum selbst ist in Gestalt des noch jetzt überaus majestätischen a Querschiffes von S. Maria degli Angeli erhalten. Hier sind bekanntlich von den gewaltigen vortretenden Säulen noch acht ursprünglich und aus je einem Stück Granit; von den sie begleitenden je zwei Pilastern und dem Gebälk scheinen wenigstens viele Theile alt, und das Kreuzgewölbe, eines der grössten in der Welt, ist sogar völlig erhalten, wenn auch mit Einbusse seiner Cassetten. Auch die Oberfenster zeigen noch ihr echtes Halbrund, nur vergypst. Die Nebenräume, welche dieselbe Stelle einnahmen wie diejenigen im Mittelraume der Caracallathermen und einst ohne Zweifel ebenfalls durch vorgesetzte Colonnaden vom Hauptraum getrennt waren, sind durch den Umbau Vanvitelli's gänzlich abgeschnitten worden, nachdem noch der Umbau Michelangelo's sie geschont und zu Capellen bestimmt hatte. Für die Bildung des Details ist, der allgemeinen Gypsüberarbeitung wegen, nicht leicht einzustehen, selbst an den sieben echten marmornen Capitälen nicht, welche theils korinthisch, theils von Composit-Ordnung sind. Das Bezeichnende bleibt immerhin, dass möglichst viele Glieder des Gebälkes und Gesimses in wuchernde Verzierung umgewandelt sind, und dass die Consolen und ihre Cassetten bei ihrer kleinen und matten Bildung völlig von dem drüber vorgeschobenen Kranzgesimse verdunkelt werden. Ob an den Flachbogen, welche die beiden Eingänge des Schiffes bedecken, die Decoration alt ist, können wir nicht entscheiden; in dem jetzigen Chor ist fast Alles modern. Die übrigen Räume sind alles Steinschmucks entblösst und meist sehr ruinirt.

b (Was als „Thermen Constantins“ im Garten des Palazzo Colonna gezeigt wird, sind Reste eines gewaltig hohen Gebäudes von ungewisser Bestimmung. Die echten Thermen Constantins sind im 17. Jahrhundert beim Bau des Palazzo Rospigliosi untergegangen.)

---

[1]) D. h. für den jetzigen Zugang vorn, so dass dieser runde Raum die Vorhalle von S. Maria degli Angeli bildet. Die jetzt verschwundene Vorderseite lag in der Richtung gegen das prätorianische Lager hin.

Diesen Kaiserthermen mochten die Bäder von Bajä wenigstens nachgebildet sein, wenn sie auch nicht von Imperatoren erbaut sein sollten. Wir meinen jene kolossalen Reste, welche man jetzt als Tempel des Merkur, der Diana und der Venus benennt, und welche offenbar Thermenräume waren. Das gewaltige Achteck des Venustempels mit den noch erhaltenen Theilen der Kuppel erinnert unmittelbar an die sog. Minerva Medica.

(Die früher für einen antiken Thermenbau angesehene Anlage von a S. Lorenzo in Mailand gilt, mit Ausnahme der antiken Vorhalle, nach den Untersuchungen von Hübsch für altchristlich.)

Zahlreiche andere Thermenreste in den übrigen Städten Italiens bieten keine hinlänglich erhaltenen Formen mehr dar. Auch die Nympheen oder Brunnengebäude mit Nischen und Grotten leben mehr in der restaurirenden Phantasie als in kenntlichen Ueberbleibseln fort. Man hält z. B. die grosse Backsteinnische im Garten von S. Croce in Gerusalemme zu Rom für ein solches Nympheum. b Sicherer ist dies bei der sog. Grotte der Egeria, welche weniger c um ihres geringfügigen Nischenwerkes als um ihrer ganz wunderbaren vegetabilischen und landschaftlichen Umgebung willen den Besucher auf immer fesselt. Und diese Grotte ist nur eine von vielen, die das liebliche Thal zierten und nun spurlos verschwunden sind. — Auch am Emissar des Albaner-Sees ist ein Quaderbau, gleich einem Nym- d pheum, erhalten. — Ebenso ist das niedliche Tempelchen über der Quelle des Clitumnus (an der Strasse zwischen Spoleto und e Foligno, „alle Vene") nur eines von den vielen, die einst von dem schönen, bewaldeten Abhang niederschauten. Trotz später und unreiner Formen (z. B. gewundene und geschuppte Säulen u. dgl.) ist es doch wohl noch aus heidnischer Zeit und mit den christlichen Emblemen erst in der Folge versehen worden[1]). Der Architekt kann sich kaum eine lehrreichere Frage vorlegen als die: woher dem kleinen, nichts weniger als mustergültigen Gebäude seine unverhältnissmässige Wirkung komme.

Die römischen **Häuser, Villen** und **Paläste** bilden schon in ihrer Anlage einen durchgehenden Contrast gegen die modernen Wohnbauten. Letztere, sobald sie einen monumentalen Charakter annehmen, nähern sich dem Schlosse, welches im Mittelalter die Wohnung der höhern Stände war, und sich nur allmählig (wie z. B. Florenz beweist) zum Palast im modernen Sinne, d. h. doch immer zu einem geschmückten Hochbau von mehrern Stockwerken, ausbil-

[1]) Vielleicht in christlicher Zeit aus den Fragmenten der umliegenden Heiligthümer zusammengebaut, da wenigstens die christliche Inschrift mit der übrigen Steinarbeit gleichzeitig scheint.

dete; eine Form, welche dann ohne alle Noth auch für die modernen Landhäuser beibehalten wurde. Der Hauptausdruck des ganzen Gebäudes ist die Fassade. Bei den Alten war diese eine Nebensache; in a Pompeji haben selbst Gebäude wie z. B. die Casa del Fauno nach aussen nur glatte Mauern oder auch Buden, und von den Wohnungen der Grossen in Rom selbst darf man wenigstens vermuthen, dass der Schmuck der Vorderwand mit dem Vestibulum nur eine ganz bescheidene Stelle einnahm neben der Pracht des Innern. — Sodann war bei den Alten der Bau zu mehrern Stockwerken in der Regel nur eine Sache der Noth, die man sich in grossen Städten gefallen liess, wo irgend möglich aber vermied. Wer Platz hatte, oder gar wer auf dem Lande baute, legte die einzelnen Räume zu ebener Erde rings um Höfe und Hallen herum an, höchstens mit einem einzigen Obergeschoss, welches überdies fast bloss geringere Gemächer enthielt und nur einzelne Theile des Baues bedeckte. Plinius d. J. in der Beschreibung seiner laurentinischen Villa giebt hierüber ein vollständiges Zeugniss. Unebenes Terrain benützte man allerdings zu mehrstöckigen Anlagen, wie die Kaiserpaläste auf dem b Palatin und die Villa des Diomedes bei Pompeji beweisen; allein Reiz und Schönheit solcher Bauten lagen ohne Zweifel nicht in einer grossen Gesammtfassade, sondern in dem terrassenartigen Vortreten der untern Stockwerke vor die obern. Luft und Sonne lagen dem antiken Menschen mehr am Herzen als uns; er liebte weder das Treppensteigen noch die Aussicht auf die Strasse, welche uns so viel zu gelten pflegt.

Die Ermittelung der einzelnen Räume des Hauses und ihrer Bestimmung gehört der Archäologie an; wir haben es nur mit dem künstlerischen Eindruck der erhaltenen Gebäude zu thun. Die Fassade war bei den pompejanischen Bauten, wie gesagt, den Buden aufgeopfert. Innen aber herrscht ein Reichthum perspectivischer Durchblicke, welcher bei jedem Besuch der Stadt einen neuen, unerschöpflichen Genuss gewährt. Allerdings sind an den beiden mit Säulen- oder Pfeiler-Hallen umgebenen Höfen, dem Atrium und dem Peristylium, die einst hölzernen Gebälke sämmtlich verschwunden; dafür hemmt auch keine Zwischenthür, kein Vorhang mehr den Durchblick. Die Farbigkeit der Stuccosäulen, weit entfernt sich bunt auszunehmen, steht in völliger Harmonie mit der baulichen und figürlichen Bemalung der Wände, von welcher in besondern Abschnitten (siehe Seite 50 u. folg., und: Antike Malerei) die Rede sein wird. Denkt man sich ausserdem die vielen plastischen Bildwerke, die kleinen Hauskapellchen, die Brunnen im Gartenhof des Peristyliums, die grünen Lauben und die ausgespannten Schattentücher über einzelnen Räumen hinzu, so ergiebt sich ein Ganzes, welches zwar keine nordische, aber eine beneidenswerthe südliche Wohnlichkeit und Schönheit hat. —

Sehr fraglich bleibt immer die Beleuchtung der meisten Gemächer um die Höfe herum, da der Oberbau fast durchgängig nicht mehr vorhanden ist und Fenster sich nur äusserst selten finden. Durch die Thür nach dem Hofe konnte nur ein sehr ungenügendes Licht hereindringen, da die bedeckte Halle vor der Thür den besten Theil vorwegnahm. Und doch können die zum Theil so vortrefflichen Malereien des Innern weder bei Lampenschein ausgeführt noch dafür berechnet sein. Ein Oberlicht, etwa als Dachöffnung mit einer kleinen Lanterna oder Loggia bedeckt zu denken, würde wohl am ehesten die Schwierigkeit lösen [1]). Jedenfalls ist es bezeichnend, dass alle Nebengemächer, die einzelnen Hausgenossen oder besondern Bestimmungen zugewiesen waren, neben den Familienräumen: dem Tablinum und dem Triclinium, zurückstehen, und dass die Hallen der eigentliche Stolz des Hauses waren. Es wäre unbillig, an ihren Säulen eine strenge griechische Bildung zu erwarten, da die Oertlichkeit sowohl als die bescheidenen Umstände der Besitzer die Anwendung des Stucco verlangten, dieser aber die Formen auf die Länge immer demoralisirt; man darf im Gegentheil den Schönheitssinn bewundern, welcher noch immer mit verhältnissmässig so grosser Strenge an dem einst für schön Erkannten festhielt. An convexen Canellirungen, an vortretenden Dreiviertelsäulen, an dem öfter genannten ionischen Bastardcapitäl, an achteckigen Pfeilern, sowie an vielen andern bedenklichen Formen soll zwar das Auge sich nicht bilden, aber auch nicht zu grossen Anstoss nehmen, sondern erwägen, von welchem grossen, reichfarbigen Ganzen dieses einst blosse Theile waren, und wie sich die Einzelheiten gegenseitig theils trugen, theils aufwogen. Wie sehr bereitet schon die einfache Mosaikzeichnung des Bodens auf den architektonischen Reichthum vor [2]).

Einen Prachtbau mit strengern Formen findet man wohl nur in der „Casa del Fauno"; den eigenthümlichen pompejanischen Zauber (a) aber gewähren in hohem Grade z.B. auch die „Casa del Poeta tragico", (b) die schöne Gartenhalle der „Casa de' capitelli figurati", die „Casa (c) del Labirinto" und die „Casa di Nerone" mit ihren Triclinien hinten, (d) die „Casa di Pansa" mit ihrem prächtigen Peristylium, die „Casa (e) della Ballerina" mit dem so niedlichen hintern Raum für Brünnchen, (f) Statuetten und etwa einer Rebenlaube, die „Casa di Maleagro", eine (g) der grossräumigsten, und so viele andere Häuser. Denn Pompeji ist aus Einem Guss, und bisweilen gewährt auch ein geringes Haus irgend eine architektonische Wirkung, die zufällig dem kostbarsten fehlt. — Von den Landhäusern ist die sog. Villa des Diomedes reich an (h) Räumen aller Art und Anordnung, unter welchen sich auch ein halb-

[1]) Ein Beispiel abgebildeter loggienartiger Architektur mit Oberlichtfenstern in der „Casa di Castore e Polluce".

[2]) An einem Haus der Strada dell' Abbondanza das Motiv abwechselnder Giebel und Stichbogen als Fensterbekrönung.

rund abgeschlossenes Triclinium mit Fenstern findet; für den Effect des Ganzen ist das Studium der öfter versuchten Restauration unentbehrlich. — In Herculaneum ist wenigstens eine schöne Villa vollständig aufgedeckt. — Als Ergänzung zu diesen Bauten betrachte man die vielen kleinen Veduten in den Wanddecorationen zu Pompeji und im Museum von Neapel; sie stellen zum nicht geringen Theil Landhäuser und Paläste meist am Meeresstrand dar, allerdings nicht bloss wie sie waren, sondern wie die vergrössernde Phantasie sie gerne gehabt hätte; ausserdem besonders reiche Hafenansichten.

Am Strand von Pozzuoli, Bajä und weiter hinaus liegen die meist völlig entstellten Trümmer zahlloser Landhäuser, als deren Eigenthümerman einige der berühmtesten Namen des römischen Alterthums aufzuzählen pflegt. Die merkwürdigsten sind die ins Meer hinaus gebauten, von welchen man noch im Wasser die Fundamente und in jenen Abbildungen wenigstens die ungefähre Gestalt sieht.

Von den Trümmern der Bauten Tibers auf Capri offenbart die Villa Jovis durch ihre für das 1. Jahrhundert ziemlich nachlässige Construction, dass der alte Herr rasch fertig werden und bald geniessen wollte.

In und um Rom[1]) nehmen Paläste und Villen einen grössern Charakter an und gehen in einzelnen Prachtbestandtheilen weit über das bloss Wohnliche hinaus. Wir können das Einzelne an den Ruinen dieser Art in Tusculum, bei Tibur, in Ostia u. s. w. nicht verfolgen, da der jetzige Trümmeranblick bei weitem mehr wegen des malerischen als wegen des kunsthistorischen Werthes geschätzt wird. Ueber der Villa des Mäcenas, wie das Wasser des Anio ihre Bogen durchströmt, vergisst man den ehemaligen Grundplan und selbst den Eigenthümer. Von den hieher gehörenden Kaiserbauten ist der Palatin mit seinen Trümmern das Wichtigste. Die neuen Ausgrabungen der ehemaligen Orti Farnesiani, auf Befehl Napoleons III. durch den Architekten Cav. Rosa ausgeführt, haben fast Alles blossgelegt, was von der colossalen Anlage noch erhalten war. Die Karte der Ausgrabungen und die überall aufgestellten Tafeln geben — vielleicht zuviel — Auskunft über die Bestimmung der Räume. In den sog. Bädern der Livia, kleinen vielleicht von jeher unterirdischen Gemächern Reste sehr schöner Arabesken. Dahinter wohlerhaltene Theile eines Hauses: Eingang, Atrium, und vier auf dasselbe mündende Zimmer mit ausgezeichneten Wandgemälden, den besten auf römischen Boden. Die wegen ihrer prächtigen malerischen Wirkungen einst berühmten unterirdischen Räume der Villa Mills (Spada), jetzt Nonnenkloster, sind unzugänglich. — In den jetzt vorzugsweise so benannten

1) Die Anordnung der Privathäuser in Rom erscheint dem capitolinischen Stadtplan zufolge den pompejanischen sehr ähnlich, wie auch die bei den Caracallathermen neuerlich ausgegrabene sog. Casa di Asinio Polione beweist.

Palazzi de' Cesari: eine ungeheure Masse von Ruinen, zum Theil riesiger Dimensionen, darunter das Stadium mit einer Nische, welche noch ihre Cassetten hat. Vorbauten gegen den Circus Maximus, dessen Spiele von hier wie von Logen aus beschaut werden konnten (das Meiste wohl aus der Zeit Domitians); die grosse Doppelreihe von Gewölben gegen den Caelius zu ein blosser Unterbau, über welchem erst der Palast (vielleicht des Septimius Severus) sich erhob. Die Wasserleitung, welche in diesem System von Palästen die Brunnen und Bäder versah, ist noch in einigen mächtigen Bogen erhalten[1]). Die umfassenden auch hier ausgeführten Ausgrabungen haben viele Räume blossgelegt und viel von den malerischen Reizen der Ruinen zerstört. Die Reste von Decoration sind durchgehends gering. a

Von dem Palast und den Gärten des Sallust (hinter Piazza Barberina beginnend) hat sich etwa so viel gerettet, dass man mit Hülfe der Nachrichten sich ein glänzendes Gedankenbild des Ganzen entwerfen kann. b

Von dem Palast des Scaurus auf dem caelischen Berge hat bekanntlich Mazois in einem angenehmen Buche (das in allen Sprachen vorhanden ist) wirklich ein solches Gedankenbild aufgestellt; an Ort und Stelle ist indess kein Stein davon nachzuweisen. c

Die Villa Hadrians unterhalb Tivoli verlangt in ihrem jetzigen Zustande, nach dem totalen Verlust ihrer Steinbekleidung und ihrer Säulenbauten, eine starke Phantasie, wenn man die einzelnen, meist nicht sehr bedeutenden Räume noch für das erkennen soll, was sie einst waren. Hadrian hatte hier die berühmtesten Localitäten der alten Welt im Kleinen nachahmen lassen und auch von den Gattungen des römischen Prachtbaues immer je ein kleines Specimen errichtet, das Ganze in einem Umfange von mehr als einer Stunde. Wenn andere Bauherren ähnliche Phantasien ausführten, so lässt sich denken, wie schwer gewisse Ruinen römischer Villen und Paläste einleuchtend zu erklären sein müssen. Annähernd zuverlässig lässt sich im Geiste nach den neuern Ausgrabungen das sog. teatro maritimo restauriren, von dem sich eine Reihe von Säulen und sonstigem architektonischen Detail erhalten hat. (Die Bestimmungen der Karte von Fea sind von zweifelhafter Richtigkeit.) d

Von den zum Theil riesenhaften und äusserst ausgedehnten Villen- e

---

1) Bei diesem Anlass bemerke man den römischen Gebrauch grosser Nischen mit Halbkuppeln in den Fassaden, deren eine z. B. hier als Kaiserloge gegen den Circus dient. Man findet sie wieder an der (jetzigen) Vorderseite der Diocletiansthermen etc.; dann in christlicher Zeit am Palast des Theoderich zu Ravenna; als Nachklang an den Portalen von S. Marco zu Venedig; in häufiger und sehr colossaler Anwendung an den Bauten des Islams, zumal in Ostindien; endlich mit herrlicher Wirkung von *Bramante* zum Hauptmotiv des Giardino della Pigna (im Vatican) erhoben. *

trümmern der römischen Campagna scheint das Rundgebäude „Tor de' Schiavi“ der Ueberrest einer sehr namhaften Anlage der Gordiane (3. Jahrhundert) zu sein. — Ungeheure Räume auf einem noch kenntlichen Grundplan findet man namentlich in der sogen. Roma a vecchia. — Die Villa Domitians umfasst gegenwärtig den Raum b des Städtchens Albano und der Landgüter an dessen Westseite, gewährt aber nirgends mehr ein Bild des ehemaligen Bestandes, so zahlreich und gross angelegt auch die einzelnen Trümmerstücke sind. — Wie die Kaiserthermen mehr als blosse Thermen, so waren die Kaiservillen auch etwas Anderes als blosse Villen, vielmehr ein Inbegriff vieler einzelner Prachtbauten der verschiedensten Art und Gestalt.

Das Bild der antiken Bauwerke vervollständigt sich erst, wenn man sich die **Decoration**, namentlich den reichen farbigen Schmuck hinzudenkt. Fürs Erste wurden bis in die römische Zeit einzelne Theile des Baugerüstes selbst, also der Säulen, Gebälke, Giebel etc., mit kräftigen Farben bemalt, und wenn auch an den Tempelresten Roms keine Spuren von Farben mehr gefunden werden, so sprechen doch die blauen und rothen Zierrathen auf dem weissen Stucco der pompejanischen Säulen und Gesimse, ja die oft totale Bemalung derselben unwiderleglich für eine im letzten Jahrhundert der römischen Republik und der ersten Kaiserzeit durchaus übliche Polychromie (Mehrfarbigkeit). Gewiss nahm dieselbe in der Kaiserzeit bedeutend ab, indem ein immer wachsender, bis zur Verwirrung und Verwilderung führender Reichthum gemeisselter Zierrathen ihre Stelle vertrat; auch die zunehmende Vorliebe für farbige Steinarten musste ihr Concurrenz machen.

Zweitens war schon in der spätern griechischen Kunstepoche die sog. Skenographie aufgekommen, eine Bemalung der glatten Wände, auch wohl der Decken und Gewölbe, mit architektonischem und figürlichem Zierrath. Was von dieser Art in römischen Tempeln vorkam, wollen wir nicht ergründen; erhalten sind in Rom, ausser den Grä- c bern an der Via Latina mit interessanter Stuck- und Farbendecoration, schwebenden Seethieren, Nymphen, Genien, eingerahmten Gemälden etc., nur wenige Fragmente in profanen Gebäuden, z. B. d in den Titusthermen, und auch dies Wenige lernt man jetzt, da Luft und Fackelrauch es entstellt, besser aus den (übrigens selten stilgetreuen) Abbildungen und in den oben erwähnten Zimmern der Orti Farnesiani auf dem Palatin kennen. — Dagegen sind theils in Pompeji an Ort und Stelle, theils im Museum von Neapel eine grosse Anzahl von Wanddecorationen mehr oder minder vollständig gerettet, die uns der Ausbruch des Vesuv im Jahr 79 zum Geschenk gemacht hat.

Das Figürliche wird bei Anlass der Malerei besprochen werden

hier handelt es sich zunächst um die architektonisch-decorative Bedeutung dieses wunderbaren Schmuckes.

Man wird sich bei einiger Aufmerksamkeit sofort überzeugen, dass kein einziger Zierrath sich zweimal ganz identisch wiederholt, dass also die Schablone hier so wenig als an den griechischen Vasen (s. u.) zur Anwendung gekommen sein kann. Ich glaube behaupten zu dürfen, dass die Maler mit Ausnahme des Lineals, Zirkels und Messzeuges kein erleichterndes Instrument brauchten, dass sie also mit Ausnahme der geraden Striche, einiger Kreislinien und der wichtigern Proportionen Alles mit freier Hand hervorbrachten. Ihre Fertigkeit in der Production war zu gross; sie arbeiteten ohne Zweifel schneller so als mit jenen Hülfsmitteln jetziger Decoratoren. Mit den Stucco-Ornamenten verhielt es sich nicht anders; im Tepidarium der Thermen von Pompeji verfolge man z. B. den grossen weissen Rankenfries, und man wird die sich entsprechenden Pflanzenspiralen (je die vierte) jedesmal abweichend und frei gebildet finden. (Das kleine Gesimse unten daran ist allerdings mit einem sich wiederholenden Model geformt, da hier die Anfertigung von freier Hand eine gar zu nutzlose Quälerei gewesen wäre. Die Künstler aber, um die es sich hier handelt, waren blosse Handwerker einer nicht bedeutenden Provinzialstadt. Sie haben ganz gewiss die Fülle der herrlichsten Zier-Motive so wenig erfunden als die bessern Figuren und Bilder, die sie dazwischen vertheilten. Ihre Fähigkeit bestand in einem unsäglich leichten, kühnen und schönen Recitiren des Auswendiggelernten; dieses aber war ein Theil des allverbreiteten Grundkapitals der antiken Kunst.

Eine solche Decoration konnte allerdings nur aufkommen bei der Bauweise ohne Fenster, die uns in Pompeji so befremdlich auffällt. Diese Malerei verlangte die ganze Wand, um zu gedeihen. Weniges und einfaches Hausgeräth war eine weitere Bedingung dazu. Wer im Norden etwas Aehnliches haben will, muss schon einen Raum besonders dazu einrichten und all den lieben Comfort daraus weglassen.

Der Inhalt der Zierrathen ist im Ganzen der einer idealen perspectivischen Erweiterung des Raumes selbst durch Architekturen, und einer damit abwechselnden Beschränkung durch dazwischen gesetzte Wandflächen, die wir der Deutlichkeit halber mit unsern spanischen Wänden vergleichen wollen. An irgend eine scharf consequente Durchführung der baulichen Fiction ist nicht zu denken; das Allgemeine eines wohlgefälligen Eindruckes herrschte unbedingt vor.

Die Farben sind bekanntlich (zumal gleich nach der Auffindung) sehr derb; das kräftigste Roth, Blau, Gelb etc.; auch ein ganz unbedingtes Schwarz. Auf eine dominirende Farbe war es nicht abgesehen; rothe, violette, grüne Flächen bedecken neben einander

dieselbe Wand. Ungleich auffallender ist, dass man durchaus nicht immer die dunklern Flächen unten, die hellern oben anbrachte. Eine a Reihe von Stücken einer sehr schönen Wand (Museum) beginnt unten mit einem gelben Sockel, fährt fort mit einer hochrothen Hauptfläche und endigt oben mit einem schwarzen Fries; freilich findet sich gewöhnlich das Umgekehrte.

Die ornamentale Durchführung und figürliche Belebung des Ganzen ist nun eine sehr verschiedene, je nach dem Sinn des Bestellers und des Malers. In der Mitte jener einfarbigen Flächen war die natürliche Stelle für eingerahmte Gemälde sowohl[1]) als für einzelne Figuren und Gruppen auf dem farbigen Grunde selbst; anderwärts treten die Figuren als Bewohner der (gemalten) Baulichkeiten zwischen Säulchen und Balustraden auf. Die Landschaftsbilder finden sich theils ebenfalls in der Mitte der farbigen Flächen, theils vor die Baulichkeiten, oft sehr wunderlich, hingespannt.

Die gemalte Architektur ist eine von den Bedingungen des Stoffes befreite; wir wollen nicht sagen „vergeistigte", weil der Zweck doch nur ein leichtes, angenehmes Spiel ist, und weil die wahren griechischen Bauformen einen ernsten und hohen Sinn haben, von welchem hier gleichsam nur der flüchtige Schaum abgeschöpft wird. Immerhin aber werden wir diese Decoratoren für die Art, ihren Zweck zu erreichen, schätzen und bewundern. Sie hatten ganz recht, keine wirklichen Architekturen mit wirklicher, auf Täuschung abgesehener Linien- und Luftperspective abzubilden. Dergleichen wirkt, wie so viele Beispiele im heutigen Italien[2]) zeigen, neben echten Säulen und Gebälken doch nur kümmerlich und verliert bei der geringsten Verwitterung allen Werth, während die idealen Architekturen dieser alten Pompejaner, selbst mit ihrer abgeblassten Farbe, auf alle Jahrhunderte Auge und Sinn erfreuen werden.

Säulchen, Gebälke und Giebel nämlich sind wie aus einem idealen Stoffe gebildet, bei welchem Kraft und Schwere, Tragen und Getragenwerden nur noch als Reminiscenz in Betracht kommt[3]). Die Säulchen

---

[1]) Ob das Colorit dieser Gemälde wirklich in einem durchgehenden Verhältniss stehe zu der rothen, grünen etc. Farbe des entsprechenden Wandstückes, wage ich nicht zu entscheiden. Gerade die besten Gemälde haben durch die Uebertragung in das Museum von Neapel ihren Zusammenhang mit der Wandfarbe eingebüsst

* [2]) Vereinzelt auch in Pompeji: Casa del Labirinto.

[3]) Die reine gothische Decoration folgt hierin ganz andern Gesetzen; sie ist fast durchgängig (an Wandzierrathen, Stühlen, selbst feinen Schmucksachen) streng architektonisch gedacht und wiederholt überall ihre Nischen, Sockel, Fenster, Streben, Pyramiden und Blumen im kleinsten Maassstab ähnlich wie im grössten. Sie bedurfte jener besondern Erleichterung vom Stoffe nicht wie die antike, weil durch ihr inneres Gesetz der Entwickelung nach oben der Stoff bereits überwunden ist. An den Chorstühlen, Altären etc. der spätern Gothik kommt es alsdann allerdings noch zu einer Umdeutung der Formen ins Ueberschlanke und Durchsichtige, welche einigermaassen der pompejanischen Decoration analog ist.

werden theils zu schlanken goldfarbigen Stäben mit Canellirungen, theils zu Schilfrohren, von deren Knoten sich jedesmal ein Blatt ablöst, ähnlich wie an vielen Candelabern; ja bisweilen wird eine ganze reiche Schale ringsum gelegt; auch blüht wohl eine menschliche Figur als Träger daraus empor. Die Gebälke, oft mit reichen Verkröpfungen, werden ganz dünn, unten geschwungen gebildet und meist bloss mit einer Reihe von Consolen, kaum je mit vollständigem Architrav, Fries und Deckgesimse versehen. Diese Leichtfertigkeit spricht sich auch in den Giebeln aus, welche nach Belieben gebrochen, halbirt, geschwungen werden. Wo es sich um Untensicht und Schiefsicht, z. B. beim Innern von Dächern etc., handelt, scheint die Perspective oft willkürlich und falsch, man wird sie aber in der Regel decorativ-richtig empfunden nennen müssen.

Der besondere Schmuck dieser idealen, ins Enge und Schlanke zusammengerückten Architektur sind vor Allem schöne Giebelzierrathen. Man kann nichts Anmuthigeres sehen als die blasenden Tritone, die Victorien, die mit dem Ruder ausgreifende Scylla, die Schwäne, Sphinxe, Seegreife und andere Figuren, welche die zarten Gesimse und Giebel krönen. Dann finden sich Gänge, Balustraden, auf welchen Gefässe, Masken u. dgl. stehen, und ein (mit Maassen angewandter) Schmuck von Bogenlauben und Guirlanden. Letztere hängen oft von einem kleinen goldenen Schilde zu beiden Seiten herunter[1]). — Es giebt auch einzelne Beispiele einer mehr der Wirklichkeit sich nähernden Perspective, mit Aussichten auf Tempel, Stadtmauern u. dgl. (so im Museum und in den hintern Räumen der Casa del Labirinto zu Pompeji); allein im Ganzen hat die oben dargestellte Behandlung das grosse Uebergewicht. In einzelnen Beispielen (Museum, Stabianer Thermen) ist die ganze Architektur und einige Theile der sonstigen Decoration von hellem Stucco erhaben aufgesetzt, wirkt aber so nicht gut.

a b c

Der Hintergrund dieser phantastischen Baulichkeiten ist theils weiss, theils himmelblau, auch wohl schwarz, und contrastirt sehr kräftig mit den dazwischen ausgespannten farbigen Wänden. Oft sind auf besondern schmalen Zwischenfeldern noch leichtere Arabesken, Hermen, Candelaber, Thyrsussstäbe u. dgl. angebracht. Die Künstler wussten sehr wohl, dass eine reiche Decoration, um nicht bunt und schwer zu werden, in mehrere Gattungen geschieden sein muss. Der Sockel ist meist als Fläche behandelt und enthält: entweder natürliche Pflanzen, wie sie an der Mauer wachsen; oder, auf besonders eingerahmtem dunklem Grunde, Masken mit Weinlaub (auch wohl

[1]) Vielleicht nur eine veredelte Reminiscenz der Eimerkette, welche von ihrer Rolle herunterhängt. Man wird erst spät inne, aus wie kleinen Motiven die Kunst Zierliches und selbst Schönes zu schaffen weiss.

auf Treppchen liegend mit Fruchtschnüren ringsum), fabelhafte Thiere, einzelne Figuren, kleine Gruppen u. dgl. — Ueber der Hauptfläche ist der oberste Theil der Wand meist mit geringerer Liebe (auch wohl von geringerer Hand) verziert. Allerdings entwickelt sich bisweilen erst hier das weiter unten begonnene Giebel- und Guirlandenwesen auf hellem Grunde zum grössten Reichthum; oft aber nehmen kindliche Darstellungen von Gärten und Laubgängen oder sog. Stillleben (todte Küchenthiere, Fische, Früchte, Geschirr, Hausrath etc.) diese Stelle in Beschlag. (Wenn man eine Lichtöffnung in der Mitte der Decke annimmt, so erklärt sich die geringere malerische Behandlung dieser obern Wandtheile, welche das schlechteste Licht genossen, ganz einfach.)

Den Zusammenklang dieses köstlichen Ganzen empfindet man am a besten im sog. Pantheon (Tempel des Augustus) zu Pompeji, wo von zwei Wänden beträchtliche Stücke der Malereien ganz erhalten sind. Am Sockel: gelbe vortretende Piedestale mit schwarzen Füllungen, zum Theil mit gelben Karyatiden; an der Hauptfläche: ein hinten durchgehender rother Raum mit prächtigen Architekturen und Durchblicken ins (helle) Freie, davorgestellt grosse schwarze Wände mit Guirlanden und Mittelbildern, die zu den werthvollsten gehören (Theseus und Aethra, Odysseus und Penelope etc.); vor die Säulen sind unten, wie in der Regel, kleine Landschaften eingesetzt; die Architekturen selbst sind mit Gestalten von Dienern, Priesterinnen u. s. w. trefflich belebt; am obern Theil der Wand: theils Durchblicke ins (blaue) Freie mit Gestalten von Göttern, theils Stillleben auf hellem Grunde. — Raphaels Logen daneben gehalten, kann man in Zweifel bleiben, welcher Eindruck im Ganzen erfreulicher sei.

Von dieser Prachtarbeit führt eine grosse Stufenreihe abwärts bis zu den einfachen Arabesken, Säulchen und Giebelchen, welche roth und rothgelb auf weissem Grunde die Kaufladen, Nebengemächer und Gänge der geringern Häuser verzieren. Wir wollen nur einige Gebäude namhaft machen, in welchen die Skenographie ihre Gesetze besonders deutlich offenbart.

b Im „Haus des tragischen Dichters“ sind mehrere Gemächer besonders schön und belehrend. Eines: Architekturen auf weissem Grund, dazwischen rothe und gelbe Flächen mit eingerahmten Bildern, drüber ein Fries mit Wettkämpfen und dann noch leichtere Ornamente, beides auf hellem Grund. — Anderswo: die schlanke Architektur besonders reizend zu halbrunden Hallen geordnet. — Im sog. Esszimmer: über schwarzem Sockel und violettbraunem Obersockel gelbe Hauptflächen mit trefflichen Bildern, dazwischen Architekturen auf himmelblauem Grund, die Rohrsäulen ausgehend in Figuren (als bewegte Karyatiden); oben freiere Figuren und Ornamente auf gelbem Grund.

c In der „Casa della Ballerina“ an den Wänden des Atriums

zierliche kleine Tempelfronten mit Durchblicken auf himmelblauem Grund.

In der „Casa di Castore e Polluce“ mehrere Gemächer mit reichem Zierwerk auf lauter weissem Grund: die Figuren theils schwebend in der Mitte der Flächen, theils als Bewohner der Architekturen angebracht. In andern Räumen zwischen braunrothen Architekturstücken blaue Zwischenflächen, mit sehr zerstörten aber ausgezeichneten Bildern. a

In der „Casa di Meleagro“ ein Gemach mit guten Ornamenten (am Sockel Pflanzen) auf schwarzem Grund; ein anderes mit gelben Architekturen auf himmelblauem Grund und rothen Zwischenflächen, die gute Bilder enthalten. b

In der „Casa di Nerone“ mehrere Zimmer mit einer dominirenden Farbe, was sonst wenig vorkommt; ein gelbes, ein rothes, ein blaues Zimmer; oben durchgängig Architekturen mit Füllfiguren auf weissem Grund. Das Triclinium ganz gelb, die Ornamente bloss mit braunen Schatten und weissen Lichtern angegeben. Die Halle um den Garten dagegen: braunrother Sockel mit natürlichen Pflanzen u. dgl., unterbrochen von gelben vortretenden Piedestalen; darüber reiche und treffliche Architekturen auf blauem Grund mit schwarzen Zwischenflächen, welche gute Bilder enthalten; oben: Zierrathen und Figuren auf weissem Grund. Im sog. Schlafzimmer die Architekturen mit Bewohnern besonders anmuthig belebt. c

In der „Casa d'Apollo“ das Tablinum vom Allerzierlichsten; das sog. Schlafzimmer mit lauter goldgelben Architekturen auf himmelblauem Grund, so dass gar keine Zwischenflächen vorhanden sind; die Figuren theils ganze, Götter darstellend, theils Halbfiguren hinter den Balustraden; die Ausführung gut, doch geringer als im Tablinum. d

In der „Casa di Sallustio“ enthält die Wand des hintern Gärtchens eine harmlose Decoration, wie sie auch sonst noch in pompejanischen Gartenräumen und bis auf den heutigen Tag vorkommt: hohe natürliche Pflanzen mit Vögeln und Guirlanden auf himmelblauem Grunde. Um den kleinen Hof in der Nähe des Bildes „Diana und Actäon“ herum gute Verzierungen auf lauter schwarzem Grunde mit Ausnahme des violetten Sockels. Andere Räume mit farbigen Quadern (von Stucco) sehr unschön decorirt. e

In der „Casa delle Vestali“ die Gartenhalle ganz gelb, auch der untere Theil und die korinthischen Stuccocapitäle der Säulen. Die Architekturen der Wand bloss mit braunen Schatten und weissen Lichtern angegeben; oben offene Schränke mit Küchenthieren und Guirlanden in Naturfarbe; der Sockel braunroth mit mythologischen Figuren. f

In der „Villa di Diomede“ die Malereien theils unbedeutend, theils weggenommen und nach Neapel geschafft. Die Gewölbe der g

untern Räume sind mit Fortsetzungen der Architekturen auf hellem Grunde verziert.

Nur ungern trennen wir bei der Besprechung dieser Schätze die eigentliche Malerei von der Decoration, indem sich die beiden Künste nie so eng die Hand geboten haben wie gerade hier. Wo sollen wir z. B. die unzähligen kleinen Vignetten unterbringen, welche diese heitern Räume beleben? Wer ihnen je einen Blick gegönnt hat, wird sie noch oft und mit immer neuem Genuss betrachten, diese Gruppen von Gefässen, Vögeln, Schilden, Meerwundern, Tempelchen, Masken, Schalen, Fächern und Ombrellen mit Schnurwerk, Dreifüssen, Treppchen mit Opfergeräthen, Hermen u. s. w., um zu schweigen von den zahllosen menschlichen Figürchen.

Unleugbar ist in diesem ganzen pompejanischen Schmuckwesen wie in der Architektur schon Vieles, was der Ausartung, dem Barocken angehört. Nur muss man sich hüten, gleich Alles dahin zu rechnen, was nicht dem Kanon der griechischen Säulenordnungen entspricht, denn auch das scheinbar Willkürliche hat hier sein eigenes Gesetz, welches man zu errathen suchen muss.

Die spätern Schicksale dieses Stiles werden allerdings bald traurig. Er scheint schon im 2. Jahrhundert, jedenfalls im 3. erstarrt zu sein. a Die Mosaiken des runden Umganges von S. Costanza bei Rom zeigen, dass man zu Anfang des 4. Jahrhunderts gar nicht mehr wusste, um was es sich handelte; in dem Rankenwerk herrscht Wirrwarr, in den regelmässigen Feldern eine öde und steife Einförmigkeit. Einige gute Ornamente retten sich wohl bis tief ins Mittelalter hinein und gewinnen stellenweise (s. u.) ein neues Leben; die Hauptbedingung dieser ganzen Productionsweise aber war unwiderbringlich dahin: nämlich die Lust des Improvisirens.

Wo diese nicht vorhanden gewesen war, da hatte auch der Pompejaner einst nur Kümmerliches geleistet. Man sehe nur seine meisten Mosaikornamente, bei deren Anfertigung natürlich diese Lust b wegfiel. (Säulen und Brunnen im Museum zu Neapel; Anderes in c verschiedenen Häusern zu Pompeji selbst, u. a. in der „Casa della Medusa".) Ganz auffallend sticht die kindische Leblosigkeit dieser Prunksachen neben den freien Arabesken der Wände ab. Auf ähnliche Weise hat später das Mosaik, als es vorherrschende Geltung erlangte, das Leben der Historienmalerei getödtet. Dies hindert nicht, dass aus früherer Zeit einzelne ganz ausgezeichnete Mosaiksachen vorhanden sind und dass ausser einer Alexanderschlacht auch d ein Fries von Laubwerk, Draperie und Masken (im Museum zu Neapel) existirt, der zum Allertrefflichsten dieser ganzen Gattung gehört.

Auf die Architektur und bauliche Decoration der Alten folgt zunächst eine Classe von Denkmälern, in welchen das architektonische Gefühl, seiner ernsten Aufgaben entledigt, in freiern Formen ausblühen darf. Wir meinen die **marmornen Prachtgeräthe** der Tempel und Paläste: Candelaber, Throne, Tische, Kelchvasen, Becken, Dreifüsse und Untersätze derselben. Der Stoff und meist auch die Bestimmung geboten eine feierliche Würde, einen Reichthum ohne eigentliche Spielerei. Es sind die Zierformen der Architektur, nur so weiter entwickelt, wie sie sich, abgelöst von ihren sonstigen mechanischen Functionen, entwickeln konnten. Man sehe z. B. den prachtvollen vaticanischen Candelaber (Galleria delle Statue, nahe bei a der Kleopatra); in solchen reichgeschwungenen Blättern muss der Akanthus sich auswachsen, wenn er nicht als korinthisches Capitäl ein Gebälk zu tragen hat! Man vergleiche die Stützen mancher Becken und Candelaber mit den Tempelsäulen, und man wird dort der stark ausgebauchten, unten wieder eingezogenen Form und den schräg ringsum laufenden Canellirungen ihr Recht zugestehen müssen, indem die Stütze der freien Zierlichkeit des Gestützten entsprechen musste.

Andere Bestandtheile dieser Werke sind natürlich rein decorativer Art, doch herrscht immer ein architektonisches Grundgefühl vor und hütet den Reichthum vor dem Schwulst und der Zerstreuung. Schon die Reliefdarstellungen an vielen dieser Geräthe verlangten, wenn sie wirken sollten, eine weise Beschränkung des bloss Decorativen.

Die Füsse, wo sie erhalten sind, stellen bekanntlich Löwenfüsse vor, stark und elastisch, nicht als lahme Tatzen gebildet. An Thronen und Tischen setzt sich der Löwenfuss als Profilverzierung in schönem Schwung bis über das Kniegelenk fort; dort löst sich die Löwenhaut etwa in Gestalt von Akanthusblättern ab und der Oberleib einer Sphinx oder ein Löwenhaupt oder das eines bärtigen Greifes tritt als Stütze oder Bekrönung darüber hervor; die Flügel an der Sphinx oder am Löwenleib dienen dann als Verzierung der betreffenden Seitenwand. Die horizontalen Gesimse sind durchgängig sehr zart, als blosser architektonischer Anklang gebildet; ihre Bekrönungen dagegen mit Recht reicher, etwa als Palmettenkranz. Eine gottesdienstliche Beziehung, direct auf Opfer gehend, liegt in den oft sehr schön stilisirten Widderköpfen auf den Ecken. — In den Formen der Vasen herrschen unten an der Schale meist die canellirenden Streifen der Muschel, doch auch wohl reiches Blattwerk; der obere Theil, welcher die eigentliche Urne ausmacht, bleibt frei für die Reliefs; der Rand aber zeigt einen schönen Umschlag in der Form des sog. Eierstabes. Die Henkel sind bisweilen nach oben mehrfach in elastischen Spiralen geringelt (so an der sonst einfachen b Colossalvase des Vorhofes von S. Cecilia in Rom und an der klei- c

nern an der Treppe des Palazzo Mattei); ihre untern Ansätze erscheinen mit Masken und andern Köpfen verziert. Bisweilen sind lebende Wesen als Träger der Gefässe, Tische u. s. w. rund gearbeitet; so ruht ein vaticanisches (Belvedere, Raum zunächst dem Meleager) auf den verschlungenen Schweifen von drei Seepferden, ein Becken ebendort (Galleria de' Candelabri) auf den Schultern dreier Satyrn mit Schläuchen u. s. w. — Die Dreiseitigkeit der meisten Untersätze hatte wohl ihren Ursprung in der Form der Dreifüsse, für welche dergleichen Prachtpiedestale früher hauptsächlich gearbeitet wurden; allein die Kunst behielt sie später gerne auch für Candelaber, Vasen u. dgl. bei, des leichten und anmuthigen Aussehens wegen und zum Unterschiede von der Architektur.

Diese Arbeiten sind oft sehr stark nach verhältnissmässig geringen Bruchstücken und nach Analogien ergänzt. Wo zwei identische Candelaber stehen, wird der eine in der Regel die Copie, ja der blosse Abguss des andern und nur der Symmetrie halber mit aufgestellt sein. Wir zählen in Kürze eine Auswahl des Besten auf.

Im Vatican, mit Ausnahme des schon Genannten, im Braccio nuovo: die schwarze Vase mit Masken; — in den verschiedenen Räumen des Belvedere und in der Sala degli Animali: Tischstützen (Trapezophoren) mit Thieren und Thierköpfen jeder Art und Güte; — in der Galleria de' Candelabri: zwei kleinere und vier grössere Candelaber, letztere besonders schön mit Genien, die in Arabesken auslaufen (ein ganz ähnlicher im Chor von S. Agnese vor Porta Pia); ein grosses Candelaberfragment mit flachem Akanthus; grosser, stark zusammengesetzter Candelaber mit dem Dreifussraub an der Basis; mehrere schöne Vasen, Brunnen u. s. w.; zwei vierseitige schmale Altäre, nach Art der marmornen Dreifüsse sehr reich behandelt. — Im Museo Capitolino, obere Gallerie: sehr ausgezeichnete grosse Vase, deren Pflanzenverzierung in fünfblättrigen Schoten ausgeht; — Zimmer der Vase: nächst dem einfach schönen bronzenen Mischkrug des Mithridat (leider mit barock-modernen Henkeln) die dreiseitige Marmorbasis unter dem Opferknaben. — Im 3. und 10. Zimmer des Lateranensischen Museums: vorzüglich schöne Tischstützen mit Greifenköpfen und Löwenfüssen griechischer Arbeit. — In der Villa Albani: Mehreres in der Nebengallerie links; — im sog. Kaffeehause: ein guter aber später Candelaber; von den bei Anlass der Reliefs genannten Vasen sind mehrere auch als Vasen ausgezeichnet. — In der Villa Borghese: Mehreres, besonders in der Vorhalle. — Im Museum von Neapel, 6. Saal: zwei runde Becken mit ins Viereck gezogenem Rande, auf gewundenen Säulen ruhend; die Vase von Gaeta, das Decorative sehr zerstört. — Im 7. Saal: ein schönes Brunnenbecken auf drei Löwenfüssen mit Sphinxoberleibern; ferner: ausser einer Amphore und einer Urne die beiden bekannten Can-

delaber mit den Fischreihern oder wie man die je drei Vögel nennen will. — In einem Nebenraum des 3. Ganges: aufrecht sitzende Sphinx [a] als Trägerin einer Stütze mit Palmettenhals; eine Sirene von rothem [b] Marmor, die mit ihrem Schweif die Tragsäule eines Brunnenbeckens umschlingt; mehrere Thron- und Tischstützen; ein herrliches Marmor- [c] becken, welches die Gesetze dieser Ornamentik vielleicht so klar wie wenige andere Ueberreste offenbart; endlich die kolossale Porphyrschale, grossentheils ergänzt und mit Oelfarbe bestrichen.

In Pompeji enthält gegenwärtig der Hof des sog. Mercur- [d] tempels eine Sammlung von steinernen Tischstützen u. dgl., welche den Zierrath wieder auf seine einfachste Form, die senkrecht canellirte Säule, zurückführen. Aehnlich die meisten Zugbrunnen (Pozzi) in den Häusern. Marmortische auf Greifen ruhend in der Casa di [e] Nerone, Casa di Cornelio Rufo und in Casa del Principe di Russia.

In den Uffizien zu Florenz, innere Vorhalle: Zwei schlanke [f] Pfeiler, zu Trägern von Büsten oder Statuen bestimmt, auf allen vier Seiten überfüllt mit kleinlichen Trophäen in Relief; eine späte und in ihrer Art lehrreiche Verirrung; gleichsam ein ins Enge gezogener Ausdruck dessen, was die Spiralsäulen im Grossen gaben. — Verbindungsgang: dreiseitige Candelaberbasis mit Amorinen, welche die [g] Waffen des Mars tragen. — Zweiter Gang und Halle der Inschriften: [h] mehrere Altäre und altarförmige Grabmäler, dergleichen Rom in viel grösserer Auswahl bietet. — Erster Saal der Malerbildnisse: die Me- [i] diceische Vase mit Iphigeniens Opfer, classisch auch in ihren Ornamenten: der Fuss meist echt und alt, von den Henkeln und vom obern Rand wenigstens so viel, als für die Restauration nöthig war.

Im Dogenpalast zu Venedig (Museo d' Archeologia, Corri- [k] dojo): ein schöner grosser Candelaber, sehr restaurirt, doch der Hauptsache nach alt, ausgenommen die obere Schale; oben drei Satyrköpfe und Laubwerk mit Vögeln.

Hier noch eine Bemerkung, die wir nirgends anders unterbringen können. In das Gebiet der Ornamentik fallen auch die Buchstaben der Inschriften. Die Griechen haben darin immer nur das Nöthige gegeben und irgend ein architektonisches Glied zum Träger dessen gemacht, was sie in verhältnissmässig kleinen Charakteren nur eben leserlich angeben wollten. Bei den Römern will die Inschrift schon in die Ferne wirken und erhält bisweilen, nicht bloss an Triumphbogen, wo sie in ihrem Rechte ist, sondern auch an Tempelfronten eine eigene grosse Fläche auf Kosten der Architrav- und Friesglieder. Allein wenigstens die Buchstaben sind noch bis in die spätere Zeit verhältnissmässig schön gebildet und passen zum Uebrigen. Der Baumeister verliess sich nicht auf den Steinmetzen und Bronzisten,

sondern behandelte, was so wesentlich zur Wirkung gehörte, als etwas Wesentliches.

Von jenen grossen, monumental behandelten Prachtstücken gehen wir über zu den **beweglichen Geräthen** des wirklichen Gebrauches, welchen ihr Stoff — das Erz[1]) — einen besondern Stil und eine bessere Erhaltung gesichert hat. Vor allen Sammlungen haben hier a die drei Säle der „kleinen Bronzen" im Museum von Neapel, oberes Stockwerk, den Vorzug, weil in ihnen die Schätze aus den verschütteten Städten am Vesuv und die Ausgrabungen von Unteritalien zusammenmünden. (Einiges recht Schöne auch in den Uffib zien zu Florenz, 2. Zimmer der Bronzen, 11.—18. Schrank.)

Auf den erstsn Blick haben diese Ueberreste gar nichts Bestechendes oder Ueberraschendes. Ersteres nicht, weil der Grünspan sie unscheinbar macht; letzteres nicht, weil unsere jetzige Decoration sie seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts nachbildet, so dass bald kein Tischservice, keine Salonlampe antikisirenden Stils völlig unabhängig ist von diesen Vorbildern. Wer nun aber nicht schon aus historischem Interesse dieser Quelle der neuern Decoration nachgehen will, der mag es doch um des innern Werthes willen getrost thun. Er wird dann vielleicht inne werden, dass wir unvollkommen und mit barbarischer Stil-Mischung nachahmen, dass wir dabei bald zu architektonisch trocken, bald zu sinnlos spielend verfahren, und dass uns nicht die Ueberzeugung, sondern die Willkür leitet, sonst würde unsere Mode nicht im Chinesischen, in der Renaissance, im Rococo u. s. w. zugleich herumfahren, ohne doch Eines recht zu ergründen. Die Alten stehen hier unsern barocken Niedlichkeiten und Nippsachen recht grandios gegenüber mit ihrem Schönheitssinn und ihrem Menschenverstande.

Vase, Leuchter, Eimer, Wage, Kästchen, und was all die Alterthümer noch für Namen und Bestimmungen haben mochten — Alles besitzt hier sein organisches Leben, seine Entwickelung vom Gebundenen ins Freie, seine Spannung und Ausladung; die Zierrathen sind kein äusserliches Spiel, sondern ein wahrer Ausdruck des Lebens.

Schon die gemeinen Küchen- und Tischgefässe haben eine gute schwungvolle Bildung des Profils, des Halses, namentlich der Handhaben und Henkel. Eine Sammlung von abgetrennten Henkeln, c in einem Schrank des ersten Saales im Museum zu Neapel (Einiges d auch in den Uffizien, II, 12. Schrank) zeigt auf das Schönste, wie die Bildner jedesmal mit neuer Lust die einfache Aufgabe lösten, in

---

[1]) Von den silbernen Gefässen, dergleichen Verres in Sicilien massenweise stahl, ist natürlich nur äusserst Weniges erhalten, und selten etwas, * das dem Fund von Hildesheim, im Berliner Museum gleichkäme; im Museo Kircheriano zu Rom lasse man sich den schönen kleinen Becher mit bacchischen Figuren aus Vicarello zeigen.

diesem Theile des Gefässes eine erhöhte Kraft und Dehnbarkeit auszusprechen, und wie der Auslauf des Henkels in eine Maske oder Palmette gleichsam ein letzter, glänzender Ausdruck dieser besondern Belebung sein sollte. (Eine sehr edel stilisirte Handhabe mit Blattwerk im genannten Raum der Uffizien, 13. Schrank.) An Urnen, a Opferschalen und andern festlichen Geräthen ist natürlich auf dergleichen noch eine besondere Sorgfalt verwendet. Wo von der Aussenseite des Gefässes ein grösserer Theil verziert ist, findet man in der Regel, dass Form und Profil des Zierrathes der Bewegung des Gefässes, seinem Anschwellen und Abnehmen folgt und sie verdeutlichen hilft [1]). Namentlich beachte man den umgeschlagenen Rand mit der einfach schönen Reihe von Perlen oder kleinen Blättern; er ist gleichsam eine letzte Blüthe des Ganzen.

Sehr zahlreich sind, zumal im ersten Saale, die Lampen, b welche sowohl in der Hand getragen als auf besondere Ständer gestellt oder an Kettchen aufgehängt werden konnten. Schon die ganz einfachen unverzierten haben die denkbar schönste Form für ihren Zweck: einen Behälter für das Oel und eine Oeffnung für den Docht nebst einer Handhabe darzubieten. (Wer sich hiervon überzeugen will, mache einmal selbst den Versuch, ein Geräth, welches diese drei Dinge vereinigt, aus eigener Erfindung zu componiren.) Am häufigsten wurde wenigstens der Griff verziert, als Schlange, Thierkopf, Palmette mit Ranken u. s. w. Dann folgten Zierrathen, Reliefs und ganze freistehende Figürchen auf dem Deckel des Oelbehälters. Bisweilen sind mehrere Lampen an den Zweigen einer Pflanze, eines Baumes, auch wohl an reichen, von einem kleinen Pfeiler ausgehenden Zierrathen aufgehängt, wozu eine schön architektonisch gebildete Basis gehört. (Eine grosse bronzene Lampe christlicher, c doch noch römischer Zeit in den Uffizien, 14. Schrank, zeigt die spätere Erstarrung dieser Form; sie ist als Schiff gestaltet.)

Von den Lampenständern wird man die kleinern als artige kleine Dreifüsse, als Bäumchen, als elastische Doppelkelche (aufwärts und abwärts schauend) gebildet finden. Der höhere Lampenträger dagegen ist der bronzene Candelaber, der hier in einer grossen Menge von Exemplaren, vom Einfachsten bis zum Reichsten, repräsentirt ist. Der Stab desselben, fast immer auf drei Thierfüssen mit Pflanzenzierrathen stehend, ist bald mehr architektonisch als schlanke canellirte Säule, bald mehr vegetabilisch als Schilfrohr gebildet. Oben geht er entweder in drei Zweige oder in einen mehr oder weniger reichen Kelch über, dessen breite obere Platte die Lampe trug. Im Ganzen wird man kaum ein einfach anmuthigeres Hausgeräth erdenken können. Auch Figuren als Lampenträger fehlen nicht, z. B. ein Harpokrates,

[1]) Vgl. unten den Abschnitt über die gemalten Vasen.

der in der Rechten einen Lotos mit der Lampe hielt; ein köstlicher Silen mit dem Schlauch, hinter welchem ein Bäumchen zwei Lampen trug; ein Amor auf einem Delphin, über dessen Schweif die Lampe a schwebte u. s. w. (Ein Candelaberfuss in den Uffizien, 10. Schrank, besteht aus drei zusammenspringenden Luchsen mit Masken dazwischen.)

Die Füsse der Geräthe sind ideale und dabei höchst kräftige, doch — dem Stoffe gemäss — leichte Thierfüsse, welche die Zehen des Löwen mit dem schlanken Fussbau des Rehes vereinigen. Wie frei die Alten mit solchen Bildungen umgingen, zeigt der herrliche b Altar des 2. Saals, dessen drei Thierfüsse über einem Absatz ebensoviele Sphinxe und hinter diesen Blumenstengel tragen, auf welchen dann die runde Platte mit ihrem Fries von Stierköpfen und Guirlanden ruht; unter sich sind die Füsse durch schöne, schwungreiche Pflanzenbildungen verbunden.

An den meist aus Pompeji stammenden Helmen und Harc nischen (4. Saal d. Br., Erdgesch.) findet sich theilweise ein reicher, prachtvoller Reliefschmuck. Die ganzen Figuren und Geschichten, z. B. der Einnahme von Ilion, sind mit Recht dem Helm vorbehalten, während Arm- und Beinschienen mit Ausnahme einer vorn angebrachten ganzen Götterfigur nur Masken, Adler, Arabesken, Füllhörner etc. darbieten. Andere Helme, von roherer römischer Ausführung, enthalten bloss Trophäen, Köpfe von Göttern u. dgl. An einem schönen griechischen Brustharnisch (aus Pästum?) wird man das Haupt der Pallas Athene finden. — Man erkennt, dass auch in diesen Werkzeugen des Krieges und der Gladiatorenspiele die schöne antike Formend bildung sich nicht verleugnet. (Im Museo Patrio zu Brescia der figurirte Brustschild eines Pferdes [1]).)

Im Ganzen darf man immer von Neuem sich wundern, dass ein Volk, welches seine Zierformen so leicht und meisterhaft bildete, doch fast durchgängig Maass hielt und des Guten nicht zu viel that. Es genügt ein vergleichender Blick auf die Renaissance, die sich dessen nicht rühmen kann, die ihre tragenden Theile im Stil der Flächen verzierte und an ihren Gefässen vollends nur eine angenehme Pracht erstrebte, ohne auf eine lebendige Entwicklung bedacht zu sein. Wie gerne verzeiht man daneben den Alten, wenn sie das Gewicht an der römischen Wage als Satyrkopf, als Haupt des Handelsgottes Hermes e bilden (Capitol, Zimmer d. bronz. Pferdes). Es kommen noch andere einzelne Spielereien vor, aber sie machen keinen Anspruch und verdunkeln nicht das Wesentliche.

---

* 1) Auch die verzierten Harnische der Marmorstatuen, z. B. des Augustus im Braccio nuovo, des sog. Germanicus im 6. Zimmer des Lateran, sind offenbar treue Nachbildungen von Metallarbeit.

Einen interessanten Contrast mit den ehernen Gefässen bieten die gläsernen dar, deren im dritten Zimmer des Zwischengeschosses desselben Museums von Neapel eine grosse Sammlung vorhanden ist. (Meist aus Pompeji.) Diese Gläser sind nicht besser geformt als unsere gemeinen Glaswaaren, weil sie geblasen wurden, wobei in der Regel nur unbedeutende und leblose Profile zum Vorschein kommen können. Das Auge mag sich indess schadlos halten an einigen Schälchen u. s. w. von schöner lasurblauer Farbe und an einigen Ueberresten bunter Millefiori, wenn auch letztere nicht mit den jetzigen venezianischen Prachtarbeiten wetteifern dürfen. a

Von den pompejanischen Gefässen aus gebrannter Erde (im vierten und fünften Zimmer desselben Stockwerks) weisen dagegen schon die allergemeinsten eine bessere und edlere Form auf; nur darf man sie nicht mit den griechischen Vasen vergleichen, von welchen bei Anlass der Malerei die Rede sein wird. Die vielen Hunderte von gewöhnlichen Thonlampen haben in ihrem befangenen Stoff noch immer jene schöne Grundform mit den ehernen gemein. Einzelne Stirnziegel in Palmettenform zeigen, wie zierlich selbst an geringen Gebäuden das untere Ende jeder Ziegelreihe des Daches auslief. (Auch ein Giessmodel für dergleichen ist hier aufgestellt.) — Von thönernen figurirten Friesstücken findet sich wenigstens eine kleine Auswahl. b

Einen eigenen classischen Werth hat sodann die florentinische Sammlung schwarzer figurenloser Thongefässe (bei den gemalten Vasen im Etruskischen Museum). Neben mehr willkürlichen etruskischen Formen finden sich hier die schönsten griechischen Profilirungen, den edelsten Vasen von Bronze und Marmor im Kleinen und in einem andern Stoffe nachgeahmt. (Besonders eine Urne unvergleichlich.) c



II. SCULPTUR.

Nur schwer und allmälig öffnet sich dem Laien das Verständniss für die Sculptur. Die Gesetze und Bedingungen, unter welchen sie das Schöne hervorbringt, sind so vielfältig und liegen zum Theil so versteckt, dass sehr viel Zeit, Uebung und Verkehr mit Bildhauern dazu gehört, um sich auch nur in den Vorhallen dieser Kunst zurechtzufinden. Viele unter den antiken Werken sprechen freilich so laut und von selbst, dass auch der gleichgültigste Beschauer auf irgend eine Art davon angeregt wird; daneben bleibt aber vielleicht das Allertrefflichste unbemerkt, wenn Auge und Sinn nicht eine gewisse Vorschule durchgemacht und nach bestimmten Vorsätzen suchen und forschen gelernt haben.

Es giebt einen Weg zum Genuss an der Hand der antiken Kunstgeschichte. Sie lehrt epochenweise, wie das Schöne geworden, welchen Zeiten, Schulen und Künstlern die Schöpfung und Ausbildung der wichtigsten Elemente desselben angehört; sie weist in den wenigen vorhandenen Urbildern und in den zahlreichern Wiederholungen diese ihre Resultate oft mit völliger Sicherheit nach. Allein diese setzt beträchtliche Studien und einen bereits sehr geschärften Blick voraus. Wer unvorbereitet aus dem Norden in die Galerien Italiens tritt, wird sich die Schätze derselben auf eine andere Art aneignen müssen.

Die Griechen verlangten von ihren Künstlern nicht Originalität im heutigen Sinne, d. h. nicht ewig abwechselnde Aufgaben und Darstellungsweisen; wenn für irgend einen Gegenstand der höchste Ausdruck einmal gefunden war, so blieb derselbe Jahrhunderte lang maassgebend. Es bildeten sich stehende Typen oder Darstellungsweisen und (was momentane Stellung oder Bewegung anbetrifft) stehende Motive. An diese halte sich der Laie, ihnen suche er zunächst das Mögliche abzugewinnen. Das geschichtliche Interesse wird sich mit der Zeit von selbst hinzufinden, wenn man unter den verschiedenen Exemplaren derselben Darstellung das Bessere und das Geringere, das Frühere und das Spätere, das Original und die Copie mit einander vergleichen gelernt hat.

Eine Anzahl glänzender Ausnahmen abgerechnet, besteht der ungeheure Vorrath der Museen Italiens nicht aus Originalwerken

altgriechischer Künstler, sondern aus Werken der römischen Zeit vom letzten Jahrhundert der Republik abwärts. Zum Theil sind es Originalarbeiten der betreffenden Zeit, wie z. B. die Bildnissstatuen und Brustbilder von Römern, die Bildwerke der Triumphbogen, Grabmäler und Ehrensäulen u. s. w.; in weit überwiegender Masse aber finden sich die Wiederholungen älterer idealer Typen und Motive, meist von griechischer Erfindung, sowie Copien im eigentlichen Sinne des Wortes. Die ausführenden Künstler selbst sind fast sämmtlich unbekannt, doch giebt man sich gerne der Vermuthung hin, dass bis tief in die Kaiserzeit hinein eine treffliche Colonie griechischer Sculptoren in Rom und Italien geblüht habe. Immerhin müssen wir uns darein fügen, aus der Blüthezeit der griechischen Cultur eine Menge blosser Künstlernamen fast ohne Denkmäler, aus den letzten Zeiten des Alterthums dagegen eine gewaltige Menge von Denkmälern fast ohne Künstlernamen zu kennen. — Der Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst wird, wie aus dem Gesagten erhellt, zwar im Ganzen sehr bemerklich, an dem einzelnen Denkmal aber nicht immer leicht nachzuweisen sein. Namentlich lassen die populären Unterscheidungen, z. B. geringe Erhebung und ungleicher Grund für griechische, starke Rundung und gleicher Grund für römische Reliefs, oft im Stich. — Für die Menge der Copien (bei deren Herstellung das Verfahren der modernen Bildhauer im Abmessen der hervorragenden Punkte, das „Punktiren", nachweislich öfter im Gebrauch war) sei angeführt, dass sich vom Praxitelischen Satyr über sechzig Repliken erhalten haben.

Die ehemalige **Bestimmung** und Aufstellung dieser Bildwerke war eine sehr verschiedene und entsprach wohl im Ganzen ihrem Werthe oder ihrer äussern Beschaffenheit. Die Colossalstatue gehörte in grössere Tempelräume (Olympia, Parthenon) oder in römische Colossalbauten (Theater, Amphitheater, Circus, Thermen) oder ins Freie, wo sie sich herrschend selbst zwischen mächtigen Bauten geltend machen konnte. Selten kommen eigentliche Cultusbilder vor, während der übrige Schmuck der Tempel, die Reliefs ihrer Friese, die Statuen ihrer Giebel und Portiken in Menge übrig geblieben sind. Die Bildnisse stammen wohl aus Vorhallen und Bibliotheken der Reichen und Vornehmen, zum Theil auch von öffentlichen Plätzen, während das ganze Privathaus und die Villa des Wohlhabenden noch ausserdem reiche Fundorte von Göttern, Heroen, Brunnenfiguren und andern idealen Gestalten geworden sind. Bei Altären und Sarkophagen ergiebt sich die Herkunft schon aus der Bestimmung; marmorne Candelaber und Vasen mochten ebensowohl zu heiligem Gebrauch in Tempeln als zur Zierde in Palästen dienen; Hermen standen wohl meist im Freien, namentlich in Gärten oder auch vor den

Eingängen in Häuser. Endlich lieferten die römischen Thermen das Köstlichste, selbst Prachtarbeiten griechischer Kunst, wie z. B. den Laokoon; nur mit Mühe kann sich die Phantasie ein Bild entwerfen von der Fülle plastischen Schmuckes, welche diese Stätte des öffentlichen Vergnügens, welche auch Theater, Cirken und öffentliche Hallen verherrlichte. — Für so verschiedene Zwecke wurden begreiflicher Weise auch sehr verschiedene Kräfte in Anspruch genommen, und es ist ein grosser Unterschied der Behandlung zwischen dem Hauptwerk eines wichtigen Saales in kaiserlichen Thermen oder Palästen, und der Statue, welche für das hohe Dach eines Porticus oder die entfernten Laubgänge eines bescheidenen Gartens geschaffen wurde. Zu gleicher Zeit meisselten vielleicht der Künstler und der Steinmetz nach demselben Vorbilde, und der Eine brachte ein Werk voll des edelsten Lebensgefühles, der Andere eine auf die Ferne berechnete Decorationsfigur zum Vorschein. Und dennoch wird auch die letztere, so roh und so spät sie sei, den göttlichen Funken des griechischen Genius, der in der Erfindung waltet, nie ganz verleugnen können.

Noch auf eine weitere Verkettung von Umständen, welche den Genuss antiker Bildwerke oft sehr beeinträchtigen, muss hier vorläufig aufmerksam gemacht werden. Nur äusserst wenige Statuen nämlich sind ganz unverletzt gefunden worden; die meisten haben sehr bedeutende **Restaurationen** aus den letzten Jahrhunderten. Das ungeübte Auge unterscheidet gar nicht so leicht, als man denken sollte, das Neue von dem Alten. Nun gehören gerade die sprechenden Theile, Kopf, Hände, Attribute, oft nur dem Hersteller an, und dieser hat lange nicht immer das Richtige getroffen; er giebt z. B. einer ehemaligen Flora Kornähren und einer ehemaligen Ceres Blumen in die Hand; er restaurirt einen Mars als Mercur und umgekehrt. Der Laie darf daher die bessern literarischen Hülfsmittel, welche dergleichen Täuschungen aufdecken, nicht verschmähen, wenn er zu einiger Kenntniss dieses Gebietes gelangen will. Bisweilen musste nach einem verhältnissmässig geringen aber an Kunstwerth ausgezeichneten Rest das Ganze einer Statue neu gedacht und danach das viele Fehlende ergänzt werden. Dieser Art sind z. B. *Thorwaldsen's* unübertreffliche Restaurationen an mehreren von den äginetischen Figuren so wie an andern Statuen der Münchener Glyptothek; meisterhaft sind *Tenerani's* Ergänzungen des Sophokles und des Schabers; auch der rechte Arm des Laokoon (von wem er auch sein möge) gehörte zu den grössten Aufgaben in diesem Fache.

Wie aber, wenn man an vielen Statuen zwar antike, aber nicht ursprünglich dazu gehörige, sondern anderswo gefundene Köpfe anträfe? Diese Ergänzungsweise ist z. B. gerade in den römischen

Museen sehr häufig und lässt sich insgemein schwer, ja in einzelnen Fällen ohne besondere Nachrichten ganz unmöglich entdecken. Vor dem opfernden Römer, z. B., der die Toga über das Haupt gezogen hat (Vatican, Sala della Biga), wird Niemand von selbst auf einen solchen Gedanken gerathen.

So weit die modernen Galerieverwaltungen und Restauratoren; man kann ihre Thätigkeit und ihr Glück nur bewundern, wenn sie so das Rechte treffen, wie in dem letztgenannten Fall. Allein schon im Alterthum kamen Dinge analoger Art vor. Nicht nur wurden bei politischen Umschwüngen und Regierungswechseln die Köpfe von Bildnissstatuen abgeschlagen und neue aufgesetzt, sondern die Bildhauer müssen wenigstens in der römischen Zeit viele kopflose Statuen im Vorrath gearbeitet haben, welchen erst nach geschehener Bestellung ein Porträtkopf aufgesetzt wurde. Dies stimmte trefflich zu der seit Alexander aufgekommenen Sitte vieler Grossen, sich in Gestalt einer Gottheit abbilden zu lassen, und vollends zu der spätrömischen Gewohnheit, die Statuen aus mehreren Steinarten zusammenzusetzen. Es war am Ende ganz gleichgültig, welcher Marmorkopf in die alabasterne oder porphyrne Draperie hineingesenkt wurde.

Dies Alles darf den Beschauer zu einiger Vorsicht stimmen. Es ist Echtes und Wohlerhaltenes genug vorhanden, um bei fortgesetzter Beobachtung zu einem ausgebildeten Urtheil zu gelangen. Wer an irgend einer Restauration Anstoss nimmt, bemühe sich, eine bessere auszudenken: gewiss eine der edelsten Thätigkeiten, zu welchen der Anblick antiker Werke den sinnenden Geist anregen kann.

Den Restauratoren wird begreiflicher Weise ihr Geschäft häufig sehr erleichtert durch das Vorhandensein besser erhaltener Exemplare desselben Werkes. Ueber die Herstellung z. B. des Satyrs mit dem jedoch nicht gesicherten antiken Beinamen des „Berühmten" (Periboëtos), der sich in allen Sammlungen, oft mehrfach, vorfindet, kann gar kein Zweifel obwalten. Für Manches aber sind die Künstler auf Analogien, namentlich auf die Reliefs beschränkt, wo sich wenigstens der Typus derjenigen Gestalt, die sie unter den Händen haben, vollständig vorfindet. Für Einzelbildung und Bewegung namentlich der Arme und Beine ist natürlich Jeder auf sein Gefühl und sein Studium der Alten angewiesen.

Marmorne und andere steinerne Zierrathen, wie Candelaber und Vasen, sind, wie oben bemerkt, oft zu zwei Dritttheilen nach irgend einem Fragment restaurirt; von den Vasen ist namentlich der Fuss nur selten alt, die Henkel und der obere Rand meist nach Maassgabe der Ansätze ergänzt. Reliefs sind bisweilen nach geringen Ansätzen von Füssen, Geräthen, Gewandsäumen u. dgl. um mehrere Figuren vermehrt worden.

Je neuer die Auffindung und Restauration eines Werkes ist, desto gewissenhafter (im Allgemeinen gesprochen) wird man dasselbe behandelt finden. Die grossen Fortschritte der Alterthumswissenschaft und des vergleichenden Studiums seit hundert Jahren haben hier den heilsamsten Einfluss ausgeübt. Die Restaurationen früherer Künstler, z. B. in der alten farnesischen und mediceischen Sammlung und vielen römischen Privatsammlungen, waren oft nicht bloss an sich stilwidrig und selbst sinnlos, sondern leider auch mit einer Ueberarbeitung und Glättung des ganzen Werkes verbunden, welches man mit den neuen Zuthaten in Harmonie bringen wollte. Da die Antiken damals nicht zur Belehrung in öffentlichen Museen, sondern als Zierrath in den Palästen der Grossen aufgestellt wurden, so verlangte man durchaus den Eindruck eines unversehrten Ganzen. Eine Menge Torsi, die man jetzt als Fragmente aufstellen würde, sind in jener Zeit zu vollständigen Statuen restaurirt worden. Die mediceische Sammluug enthält deren besonders viele.

Die **Typen** oder Darstellungsweisen der Gestalten der alten Kunst, namentlich der Götter und Heroen, erhielten ihre bleibende Ausbildung in der höchsten Blüthezeit des Griechenthums, im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr., von *Phidias* bis *Lysippos.* Auch später zwar kam noch manche einzelne neue Gestalt, manche mehr auf das Zierliche gerichtete Auffassungsweise hinzu, und selbst die Zeit Hadrian's schuf noch aus dem Bilde eines Menschen das Antinous-Ideal; doch überwiegen bei weitem die aus jener frühern grossen Epoche überkommenen, mehr oder weniger frei wiederholten Typen.

Daneben erhielt sich aus den Zeiten vor Phidias, ja zum Theil aus hohem Alterthum ein früherer, feierlich-befangener Stil, der sogen. **hieratische** oder **Tempelstil.** Werke aus der alten Zeit der wirklichen Herrschaft desselben („archaisch") sind in Italien äusserst
a selten; ausser den Metopen des Tempels von Selinunt u. a. sicilischen Bruchstücken wird man etwa noch das Grabrelief eines Mannes
b mit seinem Hund im Museum von Neapel (VI. Saal), dasjenige
c der Leukothea in der Villa Albani zu Rom, das Herkulesrelief in
d e S. Maria sopra Minerva und den sog. Herakopf der Villa Ludovisi namhaft machen können. Sehrhäufig sind dagegen die später und absichtlich in diesem Stil gearbeiteten („archaistischen") Sculpturen, namentlich die Reliefs an Altären; auch Statuen dieser Art kommen nicht selten vor, und für gewisse Typen, wie z. B. für den bärtigen Bacchus blieb diehieratische Darstellungsart sogar die allein herrschende.

Was konnte die Griechen und später die Römer bewegen, neben ihrer freien und grossen Kunst diese befangnere Gattung mit Willen festzuhalten? Zuerst war es gewiss die Ehrfurcht vor den Ceremonien,

welche sich seit unvordenklichen Zeiten an Götter, Weihgeschenke und Altäre dieses Stiles geknüpft hatten. Später erhielt derselbe den Reiz des Alterthümlichen und Naiven, und die Kunst bemühte sich, hier innerhalb absichtlicher Schranken eine eigenthümliche Aufgabe in Umriss und Modellirung zu lösen. Zuletzt wurde daraus eine Sache ästhetischer Feinschmeckerei, ja vielleicht einer bewussten Reaction gegenüber dem überladenen unruhigen römischen Relief. Vielleicht sind die meisten erhaltenen Werke im Tempelstil nicht älter als das Kaiserreich, und man hat namentlich die Zeit Hadrian's dafür im Verdacht, schon weil sie sich ausserdem der Nachahmung des ägyptischen Stiles mit so vielem Eifer hingab.

Die Kennzeichen des Tempelstiles prägen sich leicht ein. Das Gesetz des Contrastes der Gliedmaassen, welches erst der Stellung des Leibes Freiheit und Anmuth giebt, wird hier geflissentlich bei Seite gesetzt und statt dessen die möglichste Symmetrie der beiden Schultern, Arme, Lenden etc. erstrebt. Die Bewegungen sind steif und entweder gewaltsam oder überzierlich, so dass die Götter auf den Fussspitzen gehen, Fackeln und Stäbe nur mit zwei Fingern anfassen u. dergl. Das Haar ist in zahlreiche symmetrische Löckchen geordnet; die Gewandung besteht in vielen höchst regelmässigen Fältchen, welche an jedem Saum oder Aufschlag als Zickzack von genau eben so vielen Ecken auslaufen. Der Ausdruck der Köpfe, wo sie gross genug gebildet sind, besteht in einem kalten, maskenhaften Lächeln; die Stirn ist flach, die Nase spitz, die Ohren hoch oben, die Mundwinkel aufwärts gezogen, das Kinn auffallend stark. Man vergleiche die Abgüsse der echten altgriechischen Giebelgruppen des Tempels von Aegina in der Accademia di S. Luca mit den spätern Nachahmungen dieses Stiles oder freien Reproductionen: die schreitende Pallas[1] in Villa Albani (Zimmer der Reliefs, wo noch Mehreres der Art); — mehrere Köpfe in der Galleria geografica des Vaticans; — der schreitende Apoll mit dem Reh auf der Hand im Museo Chiaramonti ebenda (späte freie Reproduction eines alten Typus); — die schreitende herculanensische Pallas im Museum von Neapel (III. Gang) mit modernem Kopf; — eine Bronzestatuette ebenda (kleine Bronzen); — die halb-ägyptische, halb-hieratische Isisstatuette ebenda (ägyptische Halle); — die schreitende Artemis mit rothbesäumtem Kleide ebenda (III. Gang).

a b c d e f g

Im Relief verlangte der Tempelstil die möglichste Symmetrie selbst in der Bewegung und eine gleiche Entfernung gleichbedeutender Figuren von einander. — Unter den schönern Arbeiten dieser Art sind zu nennen: ein Altar mit bacchischen Figuren im Museo Chia-

h

[1] Etwas ängstliche Copie eines altgriechischen Originals, vermuthlich aus der ersten Kaiserzeit.

a ramonti des Vaticans (das Relief der drei Grazien ebenda nach einem Original von ca. 450 v. Chr., eine andere ältere Wiederholung auf der Akropolis zu Athen); — ein viereckiger Zwölfgötteraltar im
b sog. Kaffeehaus der Villa Albani; — eine Platte mit vier Göttern im Zimmer der Reliefs ebenda; Apoll's Erscheinung beim Tempel zu
c Delphi, über der Thür des Hauptsaals ebenda; — ein runder Zwölfgötteraltar in der obern Galerie des capitolinischen Museums; u. A. m.

Wie will man aber beweisen, dass diese Arbeiten nicht wirklich uralt, sondern blosse Nachbildungen in einem veralteten Stile sind? Es dauerte in der That lange, bis die Archäologie in dieser Sache klar sah. Jetzt kann sich jedes fähige Auge überzeugen, dass die betreffenden Bildhauer eben doch nicht allen Reizmitteln der Kunst ihrer Zeit entsagen mochten, dass sie die Härte der alten Musculatur, den sonderbaren Ausdruck der Köpfe wesentlich milderten und dass auf diese Weise ein sehr merklicher Widerspruch zwischen der alterthümlichen Auffassung und der weichen Ausführung in das Werk hineinkam. Bisweilen wird es dem Beschauer noch leichter gemacht, wenn z. B. eines der erwähnten Reliefs (im Hauptsaale der
d Villa Albani und anderswo), welches Apoll's Trankopfer nach dem Siege im Kitharspiel darstellt, einen korinthischen Tempel zum Hintergrunde hat. Hier springt der Anachronismus in die Augen, weil Jedermann weiss, dass diese Säulenordnung ungleich spätern Ursprunges ist, als der Sculpturstil zu sein vorgiebt. Ausserordentlich schwierig ist es dagegen zu unterscheiden, ob ein solches Werk als freie, in Vielem übertriebene Reproduction eines altgriechischen Originals oder als spätere Neuschöpfung in den Formen der frühen Kunst zu betrachten sei. In jedem einzelnen Falle aber sind wir auf diese Unterscheidung angewiesen.

In den Typen der Götter herrscht nun hier, wie sich von selber versteht, eine ältere Art. Die männlichen Gestalten erscheinen in der Regel bejahrt, selbst Hermes und Dionysos bärtig; die Bekleidung ist im Ganzen vollständiger und anders anschliessend; mancher einzelne Schmuck macht sich geltend, dessen die vollendete Kunst entbehren konnte. Das Nähere muss hier übergangen werden.

Lange Zeit nannte man diesen Stil mit Unrecht den etruskischen. Allerdings kam er in den Fundorten Etruriens, das überhaupt eine früh überlieferte griechische Kunstübung merkwürdig festhielt, ebenfalls und zwar nicht selten zum Vorschein; allein dies beweist nichts gegen seinen allgemeinen griechischen Ursprung. Wir werden bei Anlass der Vasen auf eine ähnliche Erscheinung stossen.

Die **etruskische Kunst** selber übergehen wir, da sie mehr nur lehrreiche Seitenbilder zur Geschichte des Schönen als einen unmit-

telbaren Genuss desselben gewährt. Nur mittelst einer langen, zweifelreichen Forschung könnten wir uns und dem Leser klar machen, was und wie Vieles hier der alten religiösen Gebundenheit, dem eigenthümlichen Volksgenius, uralten griechischen Cultureinflüssen, der spätern Einfuhr griechischer Kunstwerke und Einwanderung griechischer Künstler, endlich der Mitleidenschaft unter den Schicksalen und dem Zerfall der römischen Kunst angehört. Die meist kleinen und sehr zahlreichen Gegenstände, um welche es sich handelt, sind z. B. im Vatican zu einem besondern Museo Etrusco vereinigt; ein neugegründetes Museo Etrusco im Conservatorenpalast, Capitol; die reiche Privatsammlung des berühmten Goldschmieds Agostino Castellani in Rom, an Fontana Trevi. Mehreres vom Wichtigsten findet sich in dem neuen Museo Etrusco zu Florenz (u. a. die bronzene Chimäre) und im neuen Museo Civico zu Bologna (die interessanten Ausgrabungen der Necropoli felsinea, unweit des jetzigen Camposanto; trefflich aufgestellt in der Vollständigkeit, in der die Gräber aufgefunden wurden); auch im Collegio Romano zu Rom, in den Sammlungen von Volterra und Cortona, sowie im Museum von Neapel (letztes Zimmer der kleinen Bronzen) steht viel Etruskisches beisammen. a b c d e f

Wer die Hauptfundorte, jene alten Nekropolen von Corneto, Toscanella, Cervetri, Vulci, Chiusi etc. bereist, wird wohl noch Manches an Ort und Stelle in Privatbesitz antreffen und sich ausserdem einen Begriff von dem prachtvollen Begräbnisswesen jenes räthselhaften Volkes machen können[1]). — Was diese u. a. Sammelpunkte dem Forscher des Schönen immer sehr werth macht, sind die vielen einzelnen Reste und Elemente griechischer Kunst, welche er zwischen und an den etruskischen Reliquien wahrnehmen wird. Mit dem Museo Etrusco des Vaticans ist z. B. eine herrliche Sammlung von gemalten Vasen verbunden, welche vielleicht kaum zur Hälfte etruskischen Fundorten und nur geringsten Theiles eigentlich etruskischer Kunst, vielmehr durchgängig griechischen Thonmalern angehören; der grosse Saal des Museo aber enthält u. a. Schätzen eine ovale eherne Lade mit Amazonenkämpfen in Relief-Prägung[2]) und eine Auswahl von Spiegeln mit eingegrabenen Linearzeichnungen schönen, scheinbar griechischen Stiles. Die berühmte runde Lade (die sog. Ficoronische Cista) des Collegio Romano, Landung g h

1) Wenn Jemand im Museo Etrusco beim Anblick der Terracottenköpfe mit der langen Oberlippe und dem eigenthümlich starren Kinn an die Nationalphysiognomie vieler Engländer erinnert wird, so wollen wir bekennen, dass es uns und Andern auch so gegangen ist.

2) Bei diesem wunderschönen Toilettengeräth, welches einer vornehmen Etruskerin in das Grab mitgegeben wurde, erinnert man sich gerne an die berühmte Lade des Kypselos, deren vermuthliche Gestalt (nach der Beschreibung bei Pausanias) so viel zu denken giebt.

der Argonauten und Bestrafung des im Faustkampfe besiegten Amykos, in der Composition wie in der Zeichnung eines der schönsten Werke des Alterthums, zeigt fast griechische Kunstweise, während die Inschrift wie einzelne Details auf einen latinischen Künstler und auf ihre Entstehung in Rom hinweisen.

Die Anordnung der antiken Sculpturen nach Typen, welche nunmehr folgt, soll keineswegs als die einzig mögliche oder als besonders methodisch gelten, sondern als derjenige Leitfaden, welcher am leichtesten in die Sache hineinführt. Der Werth der plastischen Ausführung, welchen der Nichtkünstler doch erst nach längern Studien richtig beurtheilen lernt, ist nicht unser Hauptmaassstab bei der folgenden Aufzählung; der Gedanke, das Motiv müssen hier wichtigere Rücksichten bleiben. Wir werden uns nicht scheuen, selbst sehr geringe und späte Arbeiten zu nennen, sobald sie zufällig die einzigen bekannten oder zugänglichen Exemplare vorzüglicher alter Kunstgedanken sind. Mit diesen selbst in ihrer dürftigsten Aeusserung, wo keine bessere vorhanden ist, suche man um jeden Preis das Gedächtniss zu bereichern, ohne deshalb den Blick auf die Ausführung hintanzusetzen.

Wir beginnen unsere Andeutungen billig mit dem Vater der Götter und der Menschen, in dessen Gestalt ja der Hellene gewiss das Höchste an Macht und Herrlichkeit ausgedrückt haben wird. Von demjenigen Gesammtbilde allerdings, dessen Anblick die Griechen zur Bedingung jedes glücklichen Lebens machten, von dem olympischen **Zeus** des *Phidias,* sind uns nur kümmerliche Nachbildungen in Münzen erhalten. Nach diesen zu urtheilen war das Werk des Phidias stiller, einfacher und feierlicher als diejenigen imposanteren jüngeren Schöpfungen, in denen man früher Reminiscenzen und nahe Abbilder zu besitzen glaubte, z. B. in dem colossalen Jupiter aus dem a Hause Verospi (Vatican, am Ende der Büstenzimmer), welcher mit nacktem Oberleib, den (restaurirten) Donnerkeil in der Rechten (statt der Siegesgöttin bei Phidias) und den Scepter in der Linken thront. Mehr die Umgestaltung des Zeus-Ideals in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. als ein Haupt des Gottes, wie es *Phidias* gebildet, b erblicken wir in der berühmten Büste von Otricoli (Vatican, Sala rotonda). Noch erkennt man jenen Ausdruck wieder: „friedlich und ganz mild“, das erhabene Haupt in Gnade und Erhörung geneigt mit leisem Lächeln. Von den Locken war genug vorhanden, um das Fehlende (auch das ganze Hinterhaupt) trefflich zu restauriren. Die Züge sind in der That keines Menschen Züge; vielmehr erscheinen diejenigen Elemente des Antlitzes, welche zu bestimmten Zwecken des Ausdruckes dienen, nach höheren Gesetzen verändert und hervor-

gehoben. So dient die Verdichtung in der Mitte des Stirnknochens (oder der Stirnhaut) dazu, das gewaltigste Wollen und zugleich die höchste Weisheit anzudeuten. Die Augen, von ganz wunderbarem Bau, liegen tief und treten doch hervor; die Nase (etwas restaurirt) bildet mit der Stirn nicht einen einwärts, sondern einen leise auswärts tretenden Winkel, worin die Leidenschaftslosigkeit ausgedrückt liegt. (Dieses anscheinende Paradoxon kann hier nicht entwickelt werden; ich verweise nur auf den griechischen Kunstgebrauch des Gegentheils, der Stülpnase, z. B. bei den Barbaren und den Satyrn, wozu beim Silen noch die aufwärts hervortretende Stirn kommt.) Die Lippen endlich (leider auch nicht ganz alt) vereinigen Süssigkeit und Majestät in einem Grade, wie kein irdischer Mund. — An diesem Haupt sind nun Locken und Bart von höherer Bedeutung als an irgend einem andern. In ihnen wallt und strömt gleichsam eine überschüssige göttliche Kraft aufwärts und abwärts. Die Stirnlocken namentlich sind bei mehreren göttlichen Gestalten wie ein Sinnbild geistiger Flammen. Dieser Zeus wäre mit glatten oder kurzen Haaren nicht mehr Zeus, wie gewisse Typen des Apoll ohne ihren sog. Krobylos (Lockenbund über der Stirn) nicht mehr Apoll wären.

Was sonst von Zeusköpfen vorkommt, steht tief unter diesem Werke. So z. B. selbst der schöne im Museum von Neapel (I. Saal), wo sich auch (Halle des Jupiter) die colossale, etwas decorationsmässig behandelte Halbfigur des Zeus aus dem Tempel von Cumä befindet (die Nase schlecht restaurirt; Haar und Bart gewaltig und meist alt). Noch ein schöner Kopf in der Villa Albani (Vorhalle des Kaffeehauses), von dem schwer zu entscheiden ist, ob Zeus oder Poseidon gemeint sei; ein anderer, sehr colossaler, in den Uffizien zu Florenz (Halle der Niobe); ein tüchtiger römischer in der Galerie von Parma.

a b c d

Von den Brüdern des Zeus gleicht ihm sehr Hades oder Pluto, der Herr der Unterwelt, in seiner spätern (doch immer noch griechischen) Personification als **Serapis**, mit dem Scheffel (modius) auf dem Haupt[1]). Eine schöne Büste (in der Sala rotonda des Vaticans) lässt uns das Zeusideal, aber mit einem düstern Zuge der Strenge und Unerbittlichkeit erkennen. Unter den dichten Locken treten die starr blickenden Augen tief einwärts. Kein Entsetzen, nur ein düstrer Schatten der ewigen Nacht sollte über den Beschauer kommen. Ueberdies war ja Serapis in seiner spätern Bedeutung auch ein Genesungsgott und vertrat sogar die Stelle des Asklepios. (Eine geringere Büste, von Basalt, im Zimmer der Büsten: ungleich besser diejenige der Villa Albani im Kaffeehaus.) (Eine fleissige, kleine

e f

---

1) Als eigentlicher Pluto: z. B. in einer Statue d. Villa Borghese (Faunszimmer).

a Bronze in den Uffizien, II. Zimmer d. Br., Eckschrank rechts.) Noch ein schöner, sanfttrauriger in der Galerie zu Parma.

Mit Serapis wurde in späterer Zeit, wie gesagt, der Heilgott **Asklepios** identificirt, der eine ganz Zeus-ähnliche Bildung aufweist — abgesehen natürlich von seinem besondern Attribut, dem Schlangenstab, auf den er sich mit der einen Schulter stützt, oder den er mit der Hand gefasst hält. — Die Statuen sind häufig von geringer Arbeit; so die schwarz-marmorne im grossen Saal des b capitolinischen Museums. Vielleicht die beste von allen im c Museum von Neapel, III. Saal. Der schöne Asklepios im Braccio d nuovo des Vaticans trägt die sehr feinen, besonnenen Bildnisszüge irgend eines berühmten Arztes, vielleicht eines Leibarztes des Augu- e stus. — Von den beiden im zweiten Gang der Uffizien zu Florenz gleicht der eine dem neapolitanischen; der andere ist offenbar die Porträtstatue eines Griechen, wie schon die hohen Schultern andeuten und wie die individuelle Stellung es noch wahrscheinlicher macht. Das Uebrige hat der Restaurator gethan. — Auch in dem f Asklepios im Palast Pitti (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe) könnte man eher einen griechischen Philosophen erkennen; mit nacktem Oberleib, den linken Ellbogen auf eine Keule gelehnt, mit der linken Hand, die eine Rolle hält, den Bart berührend, die Rechte auf die ausgeladene Hüfte gestützt, schaut er mit dem Ausdruck des Sinnens vorwärts. Die Arbeit ist einfach und noch sehr tüchtig.

Wer sich weiter überzeugen will, wie die griechische Kunst ideale Verwandtschaften auszudrücken und mit typischen Unterschieden zu verschmelzen wusste, vergleiche den Kopf des **Poseidon** (Vatican, g Museo Chiaramonti) mit dem otricolanischen Zeus. Die angebornen Züge sind bei beiden Brüdern dieselben, aber der Ausdruck des Meergottes ist unruhig, düster bis zu einem Anflug von Zorn, das Haar wirr und feucht. (Eine vollständige, aber in der Ar- h beit sehr unbedeutende Statue im Vatican, Galleria delle statue; eine i falsch restaurirte im Palazzo Altemps; eine dritte interessante im k Museum des Laterans; mit einem Anflug von Melancholie schaut hier der Meeresbeherrscher friedlich vor sich hin, den mächtigen Oberkörper auf das aufgestützte Knie gelehnt, in der Linken den Dreizack haltend.

Auch die übrigen **Götter der grössern Wasser,** also mit Ausnahme der Tritonen und der Quellgottheiten, sind grossentheils von Zeus' Geschlecht und gleichen ihm, nur ins Befangene und dann bald in das wohlig Geniessende, bald ins Schreckliche oder ins Bekümmerte hinein. Sie haben sein gewaltiges Haar, aber nicht wallend, sondern

feucht darniederhängend oder wirr durch einander geworfen; seine in der Mitte erhobene Stirn, aber niedriger; seinen Bart, aber nicht lockig, sondern nass und oft mit Schuppen, ja mit kleinen Fischen durchzogen; seine grossartigen Lippen, aber mit bornirtem Ausdruck. Ihr Bau (wo es nicht blosse Köpfe oder Masken sind) ist überaus mächtig und breit und entwickelt sich in ihrer liegenden, etwas aufgelehnten Stellung ganz besonders majestätisch.

Die schönste dieser Gestalten ist der Nil (im Braccio nuovo des Vaticans), wahrscheinlich aus der Zeit des Augustus, welcher bekanntlich erst Aegypten unterwarf, das Motiv wohl schon aus der Epoche der Ptolemäer. Beneidenswerthe Symbolik der Alten, welche die 16 Ellen, um die der Nil alljährlich zu wachsen pflegt, durch 16 der niedlichsten Genien personificiren durfte! Heiter klettern sie an dem Gott herum und spielen mit seinem Krokodil und Ichneumon; einer guckt sogar oben aus seinem Füllhorn heraus; ihre Schalkhaftigkeit ist gleichsam nur ein anderer Ausdruck für die stille Seligkeit des gewaltigen Stromgottes. Man beachte auch die Schilderung des Stromlaufs auf der Basis. a

Die treffliche vaticanische Statue des Tigris (Sala a croce greca) erhält durch den von Michelangelo oder einem seiner Schüler restaurirten Kopf ein besonderes Interesse des Contrastes. b

Im Hof des capitolinischen Museums liegt als Brunnengott der colossale Marforio (wahrscheinlich ein Rhenus aus der Zeit Domitian's). Er trägt die Züge des Zeus, aber in das Bornirte umgestaltet; Leib und Beine sind auffallend zu kurz für den gewaltigen Oberkörper. — Die beiden Wassergötter an der Treppe des Senatorenpalastes auf dem Capitol und die beiden in der untern Vorhalle des Museums von Neapel sind theils gute, theils leidliche Decorationsarbeiten. c d e

Der düstere Ausdruck erscheint bedenklich geschärft und deutet auf Sturm in dem florentinischen Kopfe des Oceanus (Uffizien, Halle der Niobe); er geht über in das Erschrockene, ich möchte sagen Ausgescholtene, in der höchst colossalen Maske eines Wassergottes im Museo Chiaramonti im Vatican; eine ähnliche in Villa Albani (Nebenräume rechts). Auch den Meergott in der Sala rotonda des Vaticans, mit Trauben im Haar, Delphinen im Bart, Schuppen an Brauen und Wangen, am wahrscheinlichsten die Personification des Golfs von Neapel (gefunden in der Umgegend von Pozzuoli und Bajae), beherrscht eine schmerzlich sehnsüchtige Stimmung. Ruhiger ist der Ausdruck der zwei colossalen Masken in Villa Albani hinter dem Kaffeehaus. f g h i k

Ein merkwürdiges Gegenbild zu Zeus bildet die frühere, aber von der Kunst fortwährend und zwar annähernd oder ganz im Tempel-

stil festgehaltene Darstellung des **bärtigen Dionysos.** Neben Zeus, den Gott der sittlichen Weltordnung, stellt sich hier ein König und Gott der Naturfreude mit einem Ausdruck seligen Genusses, dem wir freilich im Leben bei Männern reifern Alters kaum je begegnen, der aber doch seine volle innere Wahrheit hat. Die breiten, wohlgerundeten (doch keineswegs plumpen) Formen und der stilljoviale Ausdruck des Kopfes, der heitere Blick, die charakteristischen gleichmässigen Hauptlocken mit der Binde, sowie der ebenfalls gelockte Bart — dies Alles ist schon in den Hermen oder Büsten zu erkennen, deren viele Tausende in den Gärten und Häusern der Alten gestanden haben müssen. (Eine ganze Anzahl im Garten etc. der a Villa Albani; — im 11. Zimmer des Lateran; — vier im Palast b Giustiniani zu Rom, unten; — mehrere, darunter auch wohl Büsten c des bärtigen Hermes, in der Galleria geografica des Vatican. Vieles davon ist rohe Arbeit.) Irrthümlich als ein Priester des Bacchus wird d die Bacchusstatue in Villa Albani (rechts vom Palast am Ende der e Nebengalerie) aufgefasst, von der sich eine Replik in der Galerie Doria, 1. Zimmer, befindet.

Auf eine geheimnissvolle Höhe gehoben, treffen wir diesen Typus f wieder in einer berühmten vaticanischen Statue (Sala della biga) mit der Inschrift: Sardanapallos — auf dem Gewande. In ein herrliches weites Gewand gehüllt, mit der Rechten auf ein Scepter gestützt (dies unvollständig restaurirt, wahrscheinlicher war es ein Thyrsos, worauf sich der Gott stützte), schaut der bejahrte Dionysos voll hoher, innerer Wonne in die von ihm beherrschte Welt. (Nahe mit diesem Werk verwandt, aber ungleich geringer: Kopf und Brust g eines bärtigen Bacchus im Museum von Neapel, 2. Saal.) Jedenfalls sind noch zu beachten die beiden schönsten Büsten des Vater h Bacchus, die eine im Museo Chiaramonti des Vatican, die andere auch unter dem Namen des Plato (s. dort) bekannte aus Erz in i Neapel (Saal der Bronzen).

Von den Söhnen des Zeus, abgerechnet die eigentlichen Götter, ist der mächtigste **Herakles.** In seinem Antlitz ist auch noch etwas übrig geblieben von den Zügen seines Vaters, namentlich in der Stirn k (sehr auffallend in einem Kopfe des verklärten Herakles: Vatican, Büstenzimmer); sonst herrscht darin eine jeder Mühe gewachsene Kraft und Leidenschaft vor. (Letztere in der Adlernase bisweilen angedeutet.) Seine höchste und bleibende Kunstform erhielt Herakles durch den grossen *Lysippos* zu Alexander's Zeit. Wir lernen sie l kennen vor Allem in dem weltberühmten Torso des Atheners *Apollonios,* Sohn des Nestor (am Eingang des Belvedere im Vatican). Nach dem Hymnus Winckelmann's und den bekannten Streitfragen

über die vermuthliche Urgestalt des Werkes[1]) wage ich nur, den Beschauer auf die ungemeine Leichtigkeit und Elasticität dieser Bildung, verbunden mit dem Ausdruck der höchsten Kraft und Schwere, aufmerksam zu machen.

Liegt hierin eine Andeutung, dass Herakles verklärt, etwa in seiner Verbindung mit Hebe, der ewigen Jugend, abgebildet sei, so spricht der farnesische Herakles (Colossalstatue des Atheners *Glykon* im Museum von Neapel, Galleria lapidaria, — wie die letztgenannte Statue wahrscheinlich eine Arbeit des 1. Jahrh. v. Chr.) einen ganz andern Sinn aus. Hier ist es der noch in Kämpfen und Wanderungen begriffene, nur für einen Augenblick ausruhende Held, mit den erbeuteten Aepfeln der Hesperiden (diese sammt der rechten Hand restaurirt, aber richtig). In der wahrhaft gewaltigen Musculatur, dem Ungeheuern, namentlich der Arm- und Schulterbildung, wirkt noch die letzte Anstrengung nach; um so stärker erscheint der Ausdruck der Ruhe durch das Aufstützen auf die Keule links und die Ausschwingung des Leibes rechts, sowie durch die Senkung des Hauptes und die reine Horizontale der Schultern charakterisirt, während Stellung und Gestalt der Beine dem Ganzen doch die Leichtigkeit eines Hirsches geben. Die Arbeit (am Kopfe stark restaurirt) ist mit derjenigen des Torso allerdings nicht zu vergleichen und als eine durchgängig manirirte Nachbildung nach einem Original aus lysippischer Schule[2]) zu betrachten. Vom Kopfe existirt eine viel edler und maassvoller gehaltene Replik. a

Die im Jahre 1864 an Palazzo Righetti beim Theater des Pompejus ausgegrabene colossale vergoldete Bronzestatue (Vatican, Sala rotonda), ist von weit einfacherer Formgebung und nüchterner Erfindung, der wunderlich kleine Kopf wahrscheinlich etwas verdrückt. b

Unzählige, meist spätere Arbeiten, stellen den Heros und seine Mythen dar; auch z. B. als kleine Bronzefigur kommt er sehr häufig vor. (Uffizien, 2. Zimmer d. Br., 3. Schrank.) In der Sala degli Animali des Vaticans allein sind vier Thaten des Heros in nicht ganz lebensgrossen Gruppen dargestellt; eine ebensolche im 8. Zimmer des Lateran. In der Villa Borghese ist ein ganzes Zimmer solchen Ueberresten geweiht; man trifft Herakles als Herme, als Kind, auch als Knecht der Omphale in ihren weiblichen Gewändern. Im Museum von Neapel (4. Saal) findet sich das aus den weniger edeln Gruppen des Mars und der Venus bekannte Motiv auf Herakles c d e f

---

1) Man denkt sich Herakles emporschauend gegen eine zu seiner Linken stehende Hebe; neuerdings auch als Einzelstatue, („Epitrapezios“) mit Keule und Becher.

2) Dafür spricht auch der Umstand, dass die Statue schon in dem kleinen Pergamenischen Fries frei nachgebildet erscheint.

und die heroische Siegerin übertragen; ein sehr artiges römisches Werk, welches jene Gruppen weit hinter sich lässt. Ein sehr gutes, tadellos erhaltenes Werk der altgriechischen Plastik (etwa v. 450) ist das selbst in archäologischen Kreisen wenig bekannte grosse Relief mit dem Löwenkampfe, das als Sockel eines Grabmals in a S. Maria sopra Minerva verwendet ist (verschlossener Gang am rechten Seitenschiff).

Herakles (?), der als Stellvertreter des Atlas den Weltglobus trägt b im Museum von Neapel (3. Saal), ist eine gute, aber stark ergänzte Arbeit. Die unten zu besprechende Gruppe des Herakles mit Antäus giebt den Helden mehr fleischig als musculös und entfernt sich wieder um eine Stufe weiter von dem verklärten Herakles als die meisten c übrigen Bildungen. (Hof des Pal. Pitti.) Als Vater mit seinem Kinde Telephos auf dem Arm sehen wir Herakles dargestellt in einer d Statue des Museo Chiaramonti im Vatican, die unter die besten Bilder des Heros zu rechnen ist.

Herakles jugendlich und unbärtig, das Haupt mit Weinlaub bekränzt, in einer prachtvollen, häufig vorkommenden Büste des Vatie cans (Museo Chiaramonti).

Endlich blieb ein wesentlich genrehafter Moment, der den Zeussohn in rein physischer Gewaltigkeit darstellt, der kleinern Bildung in Erz vorbehalten. Ich meine die köstliche Bronze des „trunkenen f Herakles" im Museo zu Parma. An dieser rückwärts taumelnden von allen Seiten glücklich gedachten Figur erkennt man das ganze Muskelwesen des farnesischen Herakles, nur im Dienste einer ganz andern Macht, als bei den zwölf Arbeiten. Gefunden in Velleia, und doch vielleicht griechischen Ursprunges.

Es war nicht mehr als billig, dass auch die vorzugsweise so genannten „Zeussöhne" (Dioskuren) Kastor und Polydeukes in ihrem Typus an den Vater erinnerten. Dies ist in der That der Fall mit g den beiden weltberühmten Colossen auf dem Platze des Quirinals in Rom; die Bildung von Stirn, Lockenansatz, Nase und Lippen ist deutlich dem Zeusideal entnommen, wovon man bei Betrachtung der Abgüsse sich am Besten überzeugen kann; nur erscheint Alles in den jugendlichen und heroischen Charakter übertragen. — Bekanntlich galten diese Rossebändiger einst als Arbeiten des *Phidias* und *Praxiteles*; gegenwärtig betrachtet man sie aus überzeugenden Gründen als römische Nachahmung einer Gruppe, die nicht vor der Zeit des *Lysippos* geschaffen ist, und giebt starke Willkürlichkeiten in der Einzelbehandlung zu, z. B. im Ansatz der Hälse. — Ihre Bildung im Ganzen vereinigt mit unbeschreiblicher Wirkung das Schlanke und das Gewaltige; ihre momentane Bewegung spricht wunderbar schön aus, wie es für sie eine leichte Mühe sei, die bäumenden Pferde zu

lenken; Stallknechte mögen das Thier zerren und sich aufstemmen, Dioskuren bedürfen dessen nicht. Die Pferde sind auch verhältnissmässig kleiner gebildet, wie sich überhaupt in der alten Kunst der Maassstab mehr nach der relativen Bedeutung der Figuren als nach ihrem physischen Grössenverhältniss richtet. — Ehemals standen sie parallel, ohne Zweifel mit Recht; ihre jetzige Gruppirung mit der Brunnenschale und dem Obelisken passt vielleicht besser zum Platze.

Die beiden Dioskuren der Capitolstreppe, sonderbar bedingte Werke[1]) aus noch ziemlich guter Zeit, scheinen ganz geschaffen, um den Werth der quirinalischen ins hellste Licht zu stellen. a

Hera, die Schwester und Gemahlin des Zeus, bedurfte einer entsprechend grossartigen Persönlichkeit, in welcher die Königin der Götter zu erkennen sein sollte. Die reife Schönheit eines mächtigen Weibes ist denn auch nie bedeutender dargestellt worden, als in diesem Typus, der doch zugleich eine unbegreifliche Jugendlichkeit ausspricht. Die Statuen sind meist spät, verrathen aber ein herrliches Vorbild, wie z. B. die colossale in der Sala rotonda des Vaticans. Ein kleineres Exemplar in der Villa Borghese, Zimmer der Juno; ein anderes in der Galleria delle Statue des Vaticans. Die Neapolitanische Statue (3. Gang [Capolavori], mit modernem Kopf) ist dagegen eine Replik der wunderschönen aus Ephesos stammenden Juno zu Wien, einem nur verwandten Typus. Das nasse Anliegen des feinen Untergewandes ist bisweilen allzu absichtlich dazu benützt, die bedeutenden Formen des Oberleibes hervortreten zu lassen; sonst aber wird die milde Majestät des bediademten Hauptes und die imposante Stellung, womit der Körper sich nach der Rechten ausladet, immer die Herrscherin auf das Deutlichste erkennen lassen[2]). b c d e

Eine eigene Aufgabe gewährte dem römischen Bildhauer die Juno Lanuvina. (Colossalstatue ebenfalls in der Sala rotonda des Vaticans.) Als Schützerin der Heerden hat sie Haupt und Leib mit einem Thierfell bedeckt; mit dem (restaurirten) Speer in der Hand schreitet sie zu gewaltiger Abwehr aus. Ohne Zweifel hat der Bildner ein uraltes Tempelbild von Lanuvium in dem Stil griechisch-römischer Zeit reproduciren müssen; die Züge aber sind junonisch. (Vielfach restaurirt.) f

Diese göttlichen Züge lernt man nun weit besser als aus irgend

---

1) Wahrscheinlich für einen ganz bestimmten Standort berechnet. — Es wäre sehr wünschenswerth, über das perspectivische Gesetz, welches solchen Anomalbildungen zu Grunde liegt, eine zusammenhängende Belehrung zu erhalten, und zwar von einem Bildhauer. Vgl. S. 75c.

2) Manche der für junonisch geltenden Bildungen dürfte in Wahrheit der Venus regina angehören.

einer Statue, aus zwei berühmten Colossalköpfen kennen. Der eine,
a die Juno im Hauptsaal der Villa Ludovisi in Rom, erschien einst
Goethe „wie ein Gesang Homer's“, und in der That wird die Seele
griechisches Maass und griechische Schönheit selten so vernehmlich
b zu sich reden hören. Der andere, im Museum von Neapel (3. Gang),
giebt in schöner frühgriechischer Arbeit einen ältern, strengern Typus[1] wieder, dem zur vollen Majestät noch die Anmuth fehlt, aus
einer Zeit, da die griechische Kunst noch nicht ihre volle harmonische Grösse erreicht hatte; es ist noch die homerische, erbarmungslose Hera[2]), während aus der Ludovisischen eine königliche Milde
hervorblickt. Die göttliche Anmuth liegt wesentlich in der Linie
des Mundes und in den nächstliegenden Theilen der Wangen, auch
in den nur mässig grossen, mild umrandeten Augen (wie hart und
scharf sind die Augenlider der neapolitanischen!). Das einzige
Leiden ist die Restauration der Nasenspitze, welche man sich auf
c irgend eine Art verdecken möge. Schöne Colossalköpfe im obern
Gang des Capitols.

Von diesem hohen Typus führen verschiedene Pfade abwärts in
das Kluge und Schlaue, in das bloss Liebliche, selbst in das Buhlerische. Eine beträchtliche Anzahl von Büsten geben die Belege hiezu. Wir nennen bloss diejenigen, welche sich zugleich noch merklich an die hohe Grundgestalt anschliessen.

d In demselben Hauptsaal der Villa Ludovisi: eine tüchtige Juno
mit Schleier, Diadem und gewirktem Unterkleid, nach griechischem
e Original. Im Vorsaal: eine geringere aus römischer Zeit; (ein alter,
f colossaler Kopf vom höchsten kunstgeschichtlichen Interesse, weil
wir hier ein Original aus den Anfängen der griechischen Kunst, um
500 v. Ch., vor uns haben, wird jetzt gewöhnlich auf Aphrodite
gedeutet). — Ein schöner und milder römischer Kopf im Braccio
g nuovo des Vaticans, die sog. Juno Pentini, No. 112. — Ein anderer
h in der obern Galerie des Museo Capitolino. — Eine freundlich-
i galante Juno im Museum von Neapel (1. Saal). — Eine der strengern,
k aus römischer Zeit, in den Uffizien zu Florenz (Halle der Hermaphr.).
— Eine sehr schöne, vielleicht griechische Büste, flüchtig gearbeitet,
sehr abgerieben und durch eine moderne Nase abscheulich entstellt,
l findet sich im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti). Am Diadem Palmetten und zwei Greifen.

Die eigentliche Matrone unter den Göttinnen, die mütterliche in
vorzugsweisem Sinne war einst **Demeter**. Die frühere Kunst gab

---

1) Gilt jetzt, doch nicht ohne Widerspruch, für polykletisch; die Partien unter den untern Augenlidern sind etwas überarbeitet.

2) Wovon ein gemilderter Nachklang auch in der oben erwähnten borghesischen Statue zu erkennen ist.

ihr daher neben dem Jugendlichen, was allen Göttinnen eigen ist, zwar nicht die königliche Würde der Hera, aber doch eine hohe Gravität, einen gewaltigen Gliederbau und eine völlige Bekleidung, selbst bisweilen einen Schleier. So finden wir sie in der grandiosen (in den Attributen ergänzten und als Demeter zweifelhaften) Colossalstatue des Vaticans (Sala rotonda) dargestellt; ihre Stellung ist die so mancher Statuen des ältern Typus: mächtiges Vortreten des einen Fusses (auf welchem der Körper ruht), Nachziehen des andern, also beinahe ein Vorschreiten. Eine Statue im grossen Saale des Museo Capitolino, ist beachtenswerth als gute Copie nach einem Original der Phidias'schen Schule; Kopf mit mütterlich freundlichem Ausdruck. a b

Ein später Typus zeigt die Göttin ohne das Matronenhafte, vielmehr mit dem süssesten Reiz eines schlank zu nennenden jungen Weibes angethan. Nur die Aehren in der Hand deuten an, um wen es sich handelt. Dieser Art ist die Statue der Villa Borghese (Zimmer der Juno). Ganz ungesucht und mühelos scheint hier der Bildhauer das herrlichste denkbare Gewandmotiv, als Ausdruck des edelsten Leibes, und die stille, sinnende Schönheit eines Kopfes erreicht zu haben, der zwischen Aphrodite und den Musen die Mitte hält. c

An diese Statue erinnert eine schöne, als Flora restaurirte Gewandfigur im Vatican (Galleria delle Statue), die ihr jedoch nicht gleich kommt. Dagegen könnte die als Hygieia restaurirte Statue im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti) eher eine Demeter jenes ältern Typus gewesen sein. d e

Zu den reichen, vollen, mütterlichen Bildungen gehört auch **Isis**, die schon zur griechischen Zeit aus dem ägyptischen Götterkreis in die classische Kunst hereinkam. Fast junonisch herrlich erscheint sie uns in dem prächtigen Colossalkopf der Villa Borghese (Hauptsaal); mehr jungfräulich in einem reizenden Köpfchen des Vaticans (Büstenzimmer; statt des Lotos ein Lockenbund über der Stirn). Die vollständigen Statuen werden bald für die Göttin selbst, bald für eine blosse Priesterin ausgegeben; ein Zweifel, welcher deshalb unlösbar bleibt, weil überhaupt Priester und Priesterin beim feierlichen Opfer das Costüm ihrer Gottheit trugen. Göttin oder Priesterin ist in dieser Beziehung leicht zu erkennen an dem Sistrum (wo es nicht restaurirt ist), einem birnförmig gebogenen, mit einigen Drähten oder Stäbchen durchzogenen Lärminstrument von Erz, und an dem vor der Brust zusammengeknüpften Fransengewand. Eine späte, aber noch sehr schöne Statue im Museo Capitolino (Zimmer des Sterbenden Fechters); zwei geringere im Museum von Neapel (3. Saal). f g h i

Von **Ares**, dem Gott des Kampfes, den die römische Kunst überdies als Vater des Romulus zu verherrlichen hatte, besitzt man auffallender Weise kaum eine völlig sichere Statue von guter Arbeit. Im
a untern Gang des Capitolinischen Museums steht ein prächtig geharnischtes und behelmtes Colossalbild, dessen pomphafte Bekleidung die Entstehung in römischer Zeit anzeigt. (Es galt früher für
b Pyrrhus.) Die gute nackte Statue eines reifen fast stämmigen Mannes mit Helm, im grossen Saale desselben Museums, ist wohl unstreitig ein Mars, aber mit dem Angesicht Hadrians. Die mehrfach
c (z. B. gerade hier) vorkommende Gruppe von Mars und Venus ist durchgängig von später Arbeit, stark restaurirt und trägt ebenfalls
d Porträtköpfe. Aber die herrliche Statue der Villa Ludovisi kann mit Fug und Recht nur als ein ruhender Kriegsgott gelten; mit dem Schwert in der Hand, den Schild zur Rechten, sitzt er auf einem Fels, den linken Fuss auf einen Helm gestützt; ein Amorin vor ihm und der Rest einer Hand, die auf seiner linken Schulter ruhte, deuten die Absicht des Künstlers an: da die Hand nur von einer Aphrodite herrühren kann, sollte der durch die Liebe besänftigte Kriegsgott dargestellt werden. Sein Typus ist im Ganzen dem des Hermes ähnlich, nur mit männlich strengern, härtern Zügen, zumal im untern Theile des Gesichtes. Die Haltung wunderbar leicht, von allen Seiten die schönsten Linien darbietend. Man schliesst aus der Verwandtschaft mit
e dem „Schaber" (s. unten) auf ein Original des *Lysippos*. (Statue im Lateran, 4. Zimmer). — In der Nähe die Statue eines ebenfalls nackten, auf dem Boden sitzenden Helden (mit fremdem, aber antiken Kopfe), welche eine belehrende Vergleichung des bloss Heroischen mit dem Göttlichen des Ares gewährt.

In vollständiger Rüstung, ausschreitend und mit einer Waffe ausholend, ist Mars hauptsächlich in den etruskischen Erzfiguren dar-
f gestellt. (Museo Etrusco des Vaticans: der bekannte Mars von Todi, ruhige Standfigur, ein geistloses, aber technisch vollendetes Product der frühern italisch-griechischen Kunst; Uffizien in Florenz,
g zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank: mehrere kleinere Figuren dieser Art; doch auch ein ganz kleiner verstümmelter Mars des schönen Typus.)

Die antike Mythologie gewährt der Kunst oft an einer und derselben Gottheit viele Seiten und Charakterzüge, die sich darstellen liessen, je nachdem die verschiedenen Entwickelungsperioden des Griechenthums, auch wohl die localen Mythen eine göttliche Gestalt verschieden hatten bilden helfen. Endlich aber pflegt sich die Kunst einer jener Seiten entschieden zu bemächtigen und die andern zu vergessen oder nur als Anklänge leise anzudeuten.

Reichlichen Beleg hierfür liefert **Hermes**. Ursprünglich ein unterirdischer Gott des Gedeihens und des Segens ward er später der Herr des Gewinns und Verkehrs, ein Bote der Götter, wandelnd vom Olymp bis zur Unterwelt, nach welcher er auch die Menschenseelen geleitet. Kaum eine Gottheit wurde häufiger gebildet; an allen Strassen begegnete man einem Pfeiler mit einem bärtigen Haupt, so dass dergleichen Pfeiler mit Köpfen überhaupt den Namen „Hermen" erhielten, gleichviel wen sie darstellten.

Da er aber als Gott des Gedeihens auch der Schützer der Gymnasien war, so wurde später aus dem raschen rüstigen Götterboten das Ideal eines nur mit dem kurzen Mantel (Chlamys) bekleideten Jünglings der Ringschule, und bei diesem Typus hielt die Kunst stille. Von seiner Botenschaft her blieb ihm bisweilen ein Ansatz von Flügeln an den Fussknöcheln, auch wohl am Haupt, so wie der Reisehut; von seinem Heroldsamte bisweilen der Schlangenstab; von seiner Eigenschaft als Kaufmann der Geldbeutel in der Linken; — allein auch ohne dies Alles ist und bleibt er Hermes und zwar gerade in den besten Beispielen.

In italienischen Sammlungen, steht der vaticanische Hermes (Belvedere) obenan; derselbe, welcher früher unbegreiflicher Weise als „vaticanischer Antinous" bezeichnet wurde. Es ist ein ewig junges Urbild der durch Gymnastik veredelten Leiblichkeit, wie die breite, herrliche Brust, die kräftigen und doch feinknochigen Glieder, die leichte, ruhige Stellung dies vernehmlich ausdrücken. Allein in der ganzen Gestalt waltet ein wahrhaft göttlicher Sinn, der sie über jene Einzelbedeutung weit emporhebt. Sie hat, ich möchte sagen, ein höheres, zeitloseres Dasein als alle menschlichen Athleten, in welchen die Wirkung der letztvorhergegangenen, die Erwartung der nächsten Anstrengung mit angedeutet scheint. Und welch ein wunderbares Haupt! es ist nicht bloss der freundlich-sanfte feine Hermes, sondern wahrhaftig der, welcher „den obern und den untern Göttern werth" ist, der Mittler der beiden Welten. Darum liegt auf diesem Jünglingsantlitz ein Schatten von Trauer, wie es dem unsterblichen Todtenführer zukommt, der so viel Leben untergehen sieht. Diese süsse, jugendliche Melancholie, welche im Antinous zweideutig gemischt waltet, ist hier mit vollkommener Reinheit ausgedrückt. — Die Statue ist stark geglättet. Möge sie wenigstens fortan bleiben, wie sie ist. (Eine viel geringere Wiederholung, ehemals im grossen Saal des Pal. Farnese, ist jetzt im britischen Museum; eine andere in Athen.)

a b

Noch mancher treffliche Hermes steht in den römischen Galerien, allein keiner, der diesem irgend nahe käme. Zur Vergleichung diene z. B. der Hermes mit der Inschrift „ingenui" (Vatican, Galleria delle Statue) und derjenige des Braccio nuovo (mit nicht dazu

c d

gehörigem antikem Kopf), gute römische Arbeiten. Im Braccio nuovo stehen (hinten) auch zwei bemäntelte Hermen, deren Köpfe wirklich a Hermes vorstellen. — Im grossen Saal des Capitolinischen Museums glaubt man in der Statue eines vorgebeugten Jünglings, welcher (in der jetzigen Restauration) den Zeigefinger der Rechten wie horchend erhebt und den linken Fuss auf ein Felsstück setzt, einen Hermes zu erkennen. Es ist ein stattliches, lebensvolles Werk. — b Ein Hermes nach griechischem Original, wenigstens mit einem Anklang jener schönen Trauer, im Hauptsaal der Villa Ludovisi.

c Im Museum von Neapel, 3. Saal der Bronzen, ein als Hermes gedeuteter Kopf, der sich der seelenvollen Schönheit des vaticanischen d Gottes nähert. Dann findet sich hier die unvergleichliche Statue des sitzenden, irrthümlich sog. angelnden Hermes. Er hat schon lange gesessen und ist darob etwas eingesunken; allein sein Blick sagt, dass er noch lauert, und seine ganze leichte Stellung und der Bau seiner Glieder lässt ahnen, mit welcher Elasticität er aufspringen wird. Die Kunst wird keine sitzende nackte Jünglingsfigur mehr schaffen, ohne dieses Erzbild wenigstens mit einem Blick zu Rathe zu ziehen. Der Typus stammt aus der Diadochenzeit und ist, abgesehen von dem Formellen, interessant durch die realistische Ausbildung des Kopfs, in dem das Edle, Feine zurückgetreten und die Verschlagenheit ausgeprägt scheint.

e In den Uffizien zu Florenz (im ersten Gang) eine ausgezeichnete wohlerhaltene Statue des Hermes, welchem die Flügel unmittelbar über dem Knöchel aus dem Fuss herauswachsen. — Von viel grösserer Bedeutung ist der leider sehr stark und zwar als Apoll restaurirte f sitzende Hermes im zweiten Gange. Der Gott ist sehr jugendlich gedacht, aber im grössern Verhältniss ausgeführt, so dass man ihn in seinem verstümmelten Zustande leicht verkennen konnte, indem seine spätere gymnastische Bildung hier nur leise angedeutet ist. Ein Blick auf den ebenso jugendlichen Apoll, etwa den Sauroktonos, zeigt freilich den gründlichen Unterschied; hier wollen alle Formen nur das leichteste Dasein ausdrücken, während im Hermes die Rüstigkeit und Elasticität ein wesentlicher Zug ist, selbst wo er ruht wie g hier (schöne römische Arbeit). In der Nähe eine ähnliche, viel geringere Statue mit dem echten Hermeskopfe; die Lyra, deren Erfinder Hermes war, ist hier antik. — Noch knabenhafter und fast h genreartig ist Hermes dargestellt in einer Statue der Inschriftenhalle ebenda, einem römischen Werke. Er steht auf einen Stamm gelehnt; im ursprünglichen Zustande hielt er etwas mit der rechten Hand, auf die seine Blicke gerichtet sind. — Eine jugendliche Her- i mesbüste aus Ostia im Lateran, letztes Zimmer. In vielen Museen schöne Hermesköpfe mit schlichtem Haar, edlem Oval und klugem Gesichtsausdruck, die auch als Athletenköpfe gehen. — Ob der

gute römische Torso von Basalt (in der Halle der Hermaphroditen, Uffizien) einen Hermes oder einen Satyr vorstellte, ist schwer zu a entscheiden.

Vom Geschlecht des Hermes als Schützers der Ringschulen sind alle **Athleten** griechischer Erfindung. Man erwarte hier nicht den zum Gladiator abgerichteten römischen Sklaven. Der griechische Jüngling übte sich in allen Gattungen der Gymnastik freiwillig, weil ihm die gleichmässige Ausbildung des ganzen Menschen Lebenszweck war. Und so stellte ihn die Kunst dar, edel bewegt oder edel stehend, elastisch ohne alles Tänzerliche, mit irgend einer äussern Andeutung des eigentlich Gymnastischen; der ganze Leib aber ist in allen Theilen durchgearbeitet und der Weichlichkeit abgerungen, ohne doch in der reichen Muskulatur irgend wie absichtlich zu erscheinen. Eine innere Schwungkraft scheint ihn zu beleben. Der in der Regel kleine Kopf mit kurzem Haar sitzt frei und schön auf dem Nacken; der Ausdruck ist ernst und sanft und klingt sehr deutlich an den des Hermes an.

Im Braccio nuovo des Vaticans bereiten die Athleten der Halb- b rotunde, mittelgute Arbeiten, auf den im Jahre 1849 gefundenen „Apoxyomenos" am Ende des Saales vor, eine Copie der berühmten Bronze des *Lysippos*. Die so schwer auf schöne Weise zu gebende Bewegung der Arme und die dadurch begründete Linie des Körpers sind hier Wunder der Kunst. Die Statue ist für uns ein Eckstein der Kunstgeschichte; wir erkennen an ihr die Eigenthümlichkeiten Lysipps deutlich ausgeprägt; naturalistische Haarbehandlung, schlanke Bildung des Körpers, kleinen Kopf.

Sehr reizende Motive gewährten sodann die Discobolen oder Scheibenwerfer; sei es dass sie gebückt im Augenblick des Werfens, oder stehend und sich zum Wurf vorbereitend gebildet wurden; immer geschah es mit dem höchsten, durch die ganze Gestalt verbreiteten Ausdruck des Momentes. Der Vatican enthält (in der Sala della c Biga) sehr ausgezeichnete Beispiele, einen stehenden, mit Auge und Geberde sein Ziel messenden, wie man vermuthet hat, von attischer Erfindung, und einen gebückten, nach *Myron*; von letzterm ein noch schöneres Exemplar im Palast Massimi zu Rom. Eine geringere d Wiederholung in den Uffizien, zweiter Gang, seltsam als Endymion e ergänzt, und eine andere im langen Saal im 1. Stock des Museo f Capitolino, als fallender, sich vertheidigender Krieger restaurirt. — Die Statue war, wie der Apoxyomenos, schon im Alterthum hochberühmt und bewundert wegen ihrer lebensvollen Auffassung und kunstreichen Verdrehung.

Bei weitem am häufigsten aber sind ruhig stehende Athletenbilder, ohne Andeutung einer besondern Thätigkeit. Bei ihrer oft

stark restaurirten Beschaffenheit und dem meist geringen Werth ihrer Ausführung (als Decorationsfiguren) ist es nöthig sich zu erinnern, dass man doch vielleicht manches Nachbild nach jenen hunderten der schönsten Athletenstatuen im Hain von Olympia vor sich hat. — Zu diesen ruhig stehenden Athleten gehört vielleicht, wie wir sehen
a werden, der sog. Capitolinische Antinous. Andere Arbeiten von
b Werth: der Athlet mit Salbgefäss in der Galleria delle Statue des Vaticans; der schlanke, jugendliche, einem guten griechischen Ori-
c ginal nachgebildete, im grossen Saale des Capitolinischen Museums; der das Stirnband Umlegende (Diadumenos) nach einem berühmten Motiv, ehemals im Palast Farnese, jetzt im Brit. Museum, woselbst seit kurzem ein noch vorzüglicheres, fast unberührtes Exemplar aus Vaison in Frankreich. Vier Athleten im ersten Gang der
d Uffizien zu Florenz, zum Theil willkürlich restaurirt und von jeher nicht viel mehr als Decorationsarbeit; aber vielleicht nach Originalen der grossen alten Zeit, worauf der breite, gewaltige Typus und besonders die Bildung des Kopfes und Halses hinweist. Einer davon
e sowie der sehr zusammengestückelte stehende im Braccio nuovo
f des Vaticans (Nr. 126) und ein drittes Exemplar in Neapel weisen auf ein berühmtes Original, den Doryphoros des *Polykleitos*, zurück.
g Ein ähnlicher im Pal. Pitti (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe).

h Der fälschlich sog. Alcibiades in der Sala della Biga des Vaticans ist eine interessante Copie einer Athletenstatue aus dem 5. Jahrh. v. Chr. Es ist ein sehr schöner Act der Vertheidigung; der Beschauer erwartet, dass sie erfolgreich sein werde, weil in der ganzen Gestalt nicht nur physische Macht, sondern hohe geistige Entschiedenheit waltet.

i Von den Bronzen des Museums von Neapel (3. Saal der Bronzen) gehören ausser mehrern schönen Köpfen (vgl. S. 84 d) hieher die beiden trefflichen Statuen der gebückt vortretenden Jünglinge. Bei Werken von so lebensvoller, wenn auch einfacher Arbeit hat der geringste Zug seine Bedeutung. Bei aufmerksamer Betrachtung, namentlich der Fingerbewegung und Armhaltung, wird man sich überzeugen, dass nicht Wettläufer oder Discuswerfer, die ihrer entrollenden Scheibe nachblicken, dargestellt sind, sondern Ringer, welche sich den Punkt des Angriffs ersehen.

k Ein sehr tüchtiger bronzener Athlet, der sog. Idolino, nach einem Original vom Ausgange des 5. Jahrh. v. Chr., steht in den Uffizien (2. Z. d. Bronzen) auf einer prächtigen Basis aus der Renais-
l sancezeit. — Ebendaselbst (6. Schrank) die Statuette eines Ringers in voller Bewegung; am aufgehobenen rechten Ellbogen ist noch die Hand seines fehlenden Mitringers erhalten.

Diese fast ausnahmslos wahrscheinlich erst aus römischer Zeit

stammenden Exemplare lassen auf die Verehrung schliessen, welche jenen ehernen Athletenbildern der griechischen Kampfstätten noch immer gewidmet wurde. Die spätere Sculptur muss nach den Siegerstatuen von Olympia wie nach einer Sammlung von Urkunden der Kraft und Anmuth emporgeblickt haben.

Die beiden Ringer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz werden bei Anlass der Gruppen behandelt werden.

Bekanntlich nahmen, wenigstens in Sparta und Elis, auch die Mädchen an gewissen Wettkämpfen Theil, und es ist zu glauben, dass sich die Sculptur die darstellbaren Motive nicht entgehen liess, welche dabei zum Vorschein kamen. Erhalten ist, wenigstens in guter alter Copie (gewiss nach einem bronzenen Original), eine zum Auslauf bereite Wettläuferin (Galleria de' Candelabri im Vatican); a eine graziöse, nichts weniger als amazonenhafte Gestalt, in welcher das Jungfräuliche vortrefflich ausgedrückt ist. Die kurzgeschnittenen Stirnhaare sowie das kurze Gewand gehörten, wenigstens in Elis, zur Sache.

Ueberaus traurig ist der endliche Ausgang des Athletenbildens. Das kaiserliche Rom begeisterte sich nämlich so sehr für die Wagenführer seiner Cirken und die Gladiatoren seiner Amphitheater, dass deren leibhafte Abbildungen mit Namensbeischrift Mode wurden. Dieser Art sind schon die Mosaikfiguren aus den Caracallathermen in einem obern Saale des Laterans und vollends die aus dem 4. Jahrh. b stammenden im Hauptsaal der Villa Borghese. Selbst an Sarko- c phagen (z. B. einem im ersten Gang der Uffizien) kommen Wagen- d führer mit Namen vor. Eine lebensgrosse Wagenlenker-Statue mit nicht dazu gehörigem antiken Kopf in der Sala della Biga des Vaticans. Auch die alten Griechen waren von der persönlichen e Darstellung bestimmter Athleten ausgegangen, allein sie hatten dieselbe auf eine allgemeine Höhe des Schönen gehoben und sie bald nur als vielgestaltige Aeusserungen des Schönen dargestellt.

Es kann nicht befremden, dass die Statuen von hellenischen **Kriegern** bisweilen schwer von den Athletengestalten zu trennen sind. Ueber eine der berühmtesten Statuen des Alterthums, den Borghesischen Fechter (im Louvre), hat man sich lange Zeit nicht ganz einigen können, ob darin ein Ringkämpfer oder ein Krieger zu erkennen sei. Die Stellung spricht für das letztere, die Formen des Körpers aber sind die der vollendetsten Athletik, wie sie kaum an einer andern Statue vorkommen. (Von einem römischen Gladiator kann gar nicht die Rede sein.)

Eine Anzahl von Statuen aber stellen ohne Zweifel wirkliche Krieger dar, mögen sie nun besonders gearbeitet sein oder irgend

einer Schlachtgruppe angehört haben. Ersteres gilt wohl von dem schönen, ausruhend auf der Erde sitzenden oder Wache haltenden a Krieger der Villa Ludovisi (Hauptsaal), von guter Arbeit, den wir schon bei Anlass des nahen Ares erwähnten. Von den Marmorbildern b des Museums von Neapel sind die beiden sich gegenüberstehenden (3. Gang, leider wie so Manches aus der alten farnesischen Sammlung überarbeitet), wie durch Friederich erwiesen, Nachbildungen der am Aufgang der Akropolis von Athen aufgestellten Ehrenstatuen der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, deren Gruppirung — der Jüngere holt zum Streiche aus, der Aeltere, neben ihm stehend, deckt den Genossen mit vorgestrecktem Mantel — aus Münzen und einem Relief ersichtlich wird. An dem einzig echt erhaltenen Kopf des Einen erinnern die regelmässigen Haarlöckchen und das starke Kinn noch unmittelbar an die Aegineten. (Eine schlecht, restaurirte Wiederholung derselben Gruppe c in Boboligarten zu Florenz.) Andere Kriegergestalten (Halle der Flora) sind vielleicht schöne griechische Einzelgedanken aus einer jener Kampfscenen, die das bedeutendste Factum in einer geringen Anzahl von Figuren gleichsam verdichtet und concentrirt darstellen mussten. — In dem 3. Gang finden sich noch mehrere Kriegerstatuen theils von geringerm Werth, theils überwiegend d modern; (s. unten: Barbaren). — In der Galleria lapidaria findet sich auch eine jener seltenen Statuen aus dem trojanischen Sagenkreise (colossal, vielleicht schon in antiker Zeit restaurirt und mit einem Bildnisskopf versehen): der fast nackte Krieger trägt einen todten Knaben, den er an dem einen Fusse hält und über die Schultern hängen lässt, eilig wie es scheint, aus dem Kampfgewühl; es ist vielleicht Hektor, der dem Achill die Leiche des Troilos entrissen. Hier ist die Bildung allerdings keine athletische mehr, sondern eine im höhern Sinn heroische, soweit die antike Beschaffenheit sich erkennen lässt; die Bewegung und das Motiv der beiden Körper verrathen ein vortreffliches Urbild. — Noch viel berühmter aber muss eine oft wiederholte Gruppe: Aiax (n. A. Menelaos) mit dem Leichnam des Patroklos gewesen sein, welche bei Anlass der Gruppen zu besprechen sein wird.

e Vielleicht war mit einer tüchtigen Heroenstatue der Villa Albani (Vorhalle des Kaffeehauses) Achill gemeint. Der Kopf ist nicht zugehörig; das Uebrige eine treffliche Replik des polykletischen Doryphoros mit Hinzufügung des Schwertgurts (vgl. S. 86f). — Einen f wunderschönen Kopf des Achill, von griechischer Arbeit, findet man im Campo santo zu Pisa (Nr. 78).

Von Odysseus haben wir nichts Sicheres, als die kleine Statue g des Museo Chiaramonti (Vatican), welche ihn darstellt, wie er dem Kyklopen die Schale reicht. Eine stramme, kräftige Figur; in

den Zügen mehr der Energische, Vielduldende, als der Schlaue. Eine Statuette in der Antikensammlung des Dogenpalastes zu Venedig, Nr. 112. a

Auf die Krieger folgen die **Jäger** und zwar zunächst ihr mythisches Urbild, Meleager. Die berühmte vaticanische Statue (Belvedere), die vorzügliche Copie eines griechischen Originals aus lysippischer Schule, wenn auch nicht in allen Theilen gleichmässig belebt, giebt uns diesen Typus in seiner vollkommenen Ausbildung, sehr dem Hermes genähert, selbst in Gestalt und Zügen des jugendlichen Kopfes, und doch wieder wesentlich von ihm verschieden. Die Jagd verlangt und bildet einen Körper anders und einseitiger als die Athletik; ihr genügt das Schlanke und Rasche; eine für jede Probe durchgearbeitete Musculatur wäre überflüssig. So schön und leicht nun diese Gestalt dasteht, so unbeholfen und zweideutig ist die Stützung unter dem linken Arm (Eberkopf und Tronco). Gewiss hatte der Künstler ein ehernes Urbild vor sich und musste sich in Marmor helfen, wie er konnte. Eine kleine Wiederholung von Rosso antico im Museum von Neapel (4. Saal). Eine stark überarbeitete lebensgrosse Statue im Hauptsaal der Villa Borghese. b c

Weit von dieser Auffassung entfernt und durch den Contrast belehrend: die Statue eines Jägers im grossen Saal des Museo Capitolino. Hier handelt es sich nicht um einen mythischen Heros, sondern nur um einen besonders geschickten und begünstigten römischen Jäger, der denn auch, wie er war, von der Hand eines guten Künstlers (wohl der hadrianischen Zeit) vor uns steht. Ob „Polytimus der Freigelassene“, wie an der Basis zu lesen ist, auf den Jäger, Bildhauer oder Eigenthümer geht, wollen wir nicht entscheiden. d e

In Parma der gute Torso eines Jägers oder Kriegers. f

Wenn sich in jeder Gottheit irgend eine Seite des griechischen Wesens ideal ausdrückt, so ist **Pallas Athene** eine der höchsten Versinnlichungen dieser Art. Aus der Lichtjungfrau, welche die dämonischen Mächte bekämpft und das Haupt der besiegten Gorgo an der Brust trägt, war schon bei Homer und Hesiod eine Schützerin jeder verständigen und kräftigen Thätigkeit, die Begleiterin, der Genius des „Griechen als solchen“ geworden, wie wir den vielduldenden Odysseus wohl nennen dürfen; sie ist der Verstand des Zeus und seinem Haupte geboren. Weder der Peloponnes noch Ionien hätten sie herrlich genug gebildet; als Schutzherrin von Athen erhielt sie ihren Typus durch die grössten Künstler dieser Stadt, vorzüglich durch *Phidias;* aus ihrer Gestalt scheint Athen selber vernehmlich zu uns zu sprechen.

Die ältere Kunst hob an ihr wesentlich das Kriegerische hervor; erregt, selbst stürmisch schreitet die bewaffnete, strenge Jungfrau mit ihren fast männlichen Formen und Geberden einher. So die a schon erwähnte alterthümliche Statue in der Villa Albani (Reliefzimmer). — Von *Phidias*' Standbild der Athene Promachos ist bisher keine Nachbildung nachgewiesen worden; dagegen ist seine berühmte Goldelfenbeinstatue der Parthenos in Italien namentlich durch die mit dem Künstlernamen *Antiochos* von Athen bezeichnete Statue der b Villa Ludovisi, sowie durch Torsen im Capitolinischen Mu- c seum, in der Villa Borghese (Vorhalle des Casino No. 13) und in d der Villa Wolkonski auf uns gekommen. (Bruchstücke von Nach- e bildungen ihres Schildes im Capitolinischen Museum, sowie im f Museo Chiaramonti). — Auch als ruhiges Sitzbild erscheint Athene immer im vollen Waffenschmuck.

Einen nahe verwandten Typus, in welchem noch immer die kriegerische Stadtherrscherin vorwaltet, finden wir in einer Statue g des Museums von Neapel (3. Gang) ausgedrückt. Das Haupt, von mächtigen, fast junonischen Formen, trägt einen Helm, dessen reicher Schmuck sammt der umständlich behandelten Aegis der ganzen Gestalt noch etwas Buntes giebt. Man vergleiche mit dieser Statue die in der Intention übereinstimmende im Hauptsaal der h Villa Albani, welche bei sehr vorzüglicher griechischer Arbeit noch etwas Heftiges und Befangenes hat (das Gesicht, namentlich im Profil, zeigt noch etwas alterthümliche Formen); die Statur untersetzt, der Helm, in Form eines Löwenkopfes, wie eine Haube anliegend. i (Eine schöne kleine Bronze der Uffizien: Bronzen, 2. Zimmer, 1. Schrank, zeigt ähnliche Auffassung.) Sehr eigenthümlich, als kriegerisches Mädchen, erscheint Pallas in einer schön gedachten, aber k nur mittelgut ausgeführten Statue der Uffizien (Verbindungsgang); das vortrefflich übergeworfene, mit der Linken an der Hüfte festgehaltene Gewand reicht nur bis an die Waden. Der echte, wenigstens alte Kopf schaut, seit das Halsstück neu eingesetzt ist, etwas sentimental aufwärts. Hiervon mehrere Repliken, z. B. im Casino der l Villa Rospigliosi, Rom.

Die volle Herrlichkeit der Göttin spricht sich jedenfalls erst in demjenigen Typus aus, welcher in zwei Statuen erhalten ist, die auf m ein Original zurückgehen: der Pallas Giustiniani im Braccio nuovo des Vaticans und der Pallas von Velletri[1]) in der obern Galerie des n Capitolinischen Museums. In langem einfach gefaltetem Gewand und Mantel steht sie ruhig da; von den Waffen haben beide nur den schlichten hohen Helm und den Speer. Ihr länglich ovales Antlitz

[1]) Eine andere Pallas von Velletri im Louvre; es ist die colossale mit erhobenem rechten Arm.

mit dem strengen Blick und Mund ist bei hoher Schönheit weit entfernt von aller Bedürftigkeit, von aller Liebe: das unbeschreiblich Klare ihrer Züge wirkt indess doch nicht wie Kälte, weil eine göttliche Macht darin waltet, die Vertrauen erregt. Gerade die gänzliche Einfachheit der ganzen Darstellung lässt diesen Ausdruck so überwältigend hervortreten. — Ob wir hier einen der ältern Kunst entstammenden oder einen etwas spätern Typus vor uns haben, mag unentschieden bleiben — jedenfalls wird man den Künstler preisen, der das Wesen der Pallas Athene zuerst so empfand. (Die Pallas von Velletri in der Arbeit ungleich; die giustinianische leider stark geglättet. Eine ähnliche Figur, von guter römischer Arbeit, mit modernem Kopfe, im Pal. Pitti zu Florenz, inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe.) a

Eine Menge einzelner Büsten der Göttin halten im Ganzen diesen spätern ruhigen Typus fest. Man wird im Braccio nuovo des Vaticans eine sehr schöne, in der Höhe stehende vielleicht nicht sogleich als modern erkennen; der Kopf ist aber in der That einem antiken Bruchstück zu Liebe hinzugearbeitet. — Im Museo Chiaramonti eine Colossalbüste mit eingesetzten Augen und Drahtwimpern, leere römische Prachtarbeit. Ebendort ein kleines gutes Köpfchen. In den Büstenzimmern eine vortreffliche grosse Büste. Im Museum von Neapel (2. Saal) zwei gute Büsten. b c d e

Von der kriegerisch gerüsteten Pallas geradezu entlehnt wäre der Typus der Göttin Roma, wenn wir die einzige vorhandene Statue über dem Brunnen auf dem Capitol wirklich als solche in Anspruch nehmen dürfen. — Ganz sicher ist dagegen das Relief an der Palasttreppe der Villa Albani; die schlanke, amazonenhafte Roma, in kurzem Gewand bis an das Knie, das Haupt behelmt, thront hier auf Trophäen. Bei nicht eben geistvoller Ausführung ist sie als die stets rüstige, sprungfertige Siegerin doch glücklich charakterisirt. — Die sitzende Colossalstatue im Garten der Villa Medici soll ebenfalls eine Roma sein. f g h

Bei diesem Anlass sind noch einige andere locale Personificationen zu nennen.

Auch die Provinzen wurden bisweilen an Siegesdenkmalen charakterisirt. Von grössern Bildwerken dieser Gattung sind uns nur eine Anzahl Hochreliefffiguren erhalten (eine im untern Gang des Museo Capitolino, eine im Hof des Conservatorenpalastes, mehrere im Museum von Neapel, 7. Saal), leblose römische Decorationsarbeiten. An einem berühmten Altar aus Puteoli (Museum von Neapel, Halle des Tiberius) sind vierzehn asiatische Städte als allegorische weibliche Figuren dargestellt, wobei die Kunst sich be- i k

greiflicher Weise sehr auf die Attribute stützen musste; überdies ist
a der Marmor sehr verwittert. Die Repräsentanten der etruskischen Städte: Vetulonia, Vulci, Tarquinii finden wir auf einem Relief im Lateran. — Dies Alles kommt kaum in Betracht neben einer kleinen,
b wunderschönen Figur des Vaticans (Gall. de' Candelabri), welche die Tyche oder Stadtgöttin von Antiochien vorstellt. Ganz bekleidet sitzt sie mit aufgestütztem Arm und übereinandergeschlagenen Füssen auf einem Fels, unter ihr die nackte Halbfigur des Flussgottes Orontes. (Nachahmung eines Werkes aus der Diadochenzeit, von der Hand des *Eutychides* aus Sikyon, eines Schülers des Lysippos.) Hier endlich ist vor Allem ein schönes lebendes Wesen dargestellt und die geographische Symbolik untergeordnet. In Antiochien, wo das Urbild stand, wusste ja doch Jedermann, welche Göttin gemeint war. (Zwei kleine, in Bezug auf ihre Echtheit
c zweifelhafte Bronzewiederholungen in den Uffizien, 2. Zimmer der Bronzen, 4. Schrank.)

In eigenthümlicher Seitenverwandtschaft zu Pallas Athene stehen, dem Typus nach, die **Amazonen**, deren höchste Ausbildung ja vielleicht wesentlich demselben grossen Bildner angehört, welchem das höchste Ideal der Stadtgöttin von Athen seine Züge verdankt, *Phidias*. Der herrliche Gedanke, männliche Kraft in weiblichem Leib darzustellen, gehört ganz der Zeit der hohen Kunst an, so wie die zierlich und buhlerisch gewordene Kunst sich charakterisirt durch die Schöpfung des Hermaphroditen, welcher durch die Vermengung des sinnlich Reizenden der beiden Geschlechter ein vermeintlich Höheres repräsentiren soll. — Die Sage von dem kriegerischen asiatischen Frauenvolk und von seinen Kämpfen mit den griechischen Helden gab nur den Anlass zu dem hohen künstlerischen Problem, welches *Polyklet, Phidias, Kresilas* u. A. jeder auf seine Weise löste. Ausgeschlossen blieb wie bei Pallas in dem strengen ovalen Kopf jeder Ausdruck des Liebreizes; bei aller Entfaltung der Kraft gehen aber doch die Formen nie über das Weiche und Weibliche hinaus. Das leichte aufgeschürzte Gewand deckt nur einen Theil der Brust und die Hüften bis zum Knie; es fliesst so um die Gestalt, dass jede Nuance der Bewegung sich darin klar ausdrückt. Dies war sehr wesentlich, denn das Heroische liess sich im Weibe, wenn es schön bleiben sollte, überhaupt nur als Rüstigkeit, Bewegungsfähigkeit darstellen. — Man unterscheidet jetzt drei Amazonentypen, jeden in vielen Exemplaren erhalten: 1) die verwundete Amazone, Hauptexemplar im grossen Saal
d des Museo Capitolino (mit dem Namen des *Sosikles*, wovon fraglich, ob er den Künstler bedeutet), zurückgeführt auf ein Original des *Phidias*; 2) die ermattet ausruhende Amazone mit auf den Kopf
e gelegtem rechtem Arm, Hauptexemplar im Braccio nuovo (willkür-

lich restaurirt), mit Wahrscheinlichkeit auf *Polyklet* bezogen; 3) die angeblich den Speer zum Sprung aufstützende, auf *Strongylion* zurückgeführt, wovon das Hauptexemplar, die Mattei'sche Amazone, in der Galleria delle Statue des Vaticans; eine Wiederholung hiervon a scheint, abgesehen von der Capitolinischen (Saal d. sterb. Fechters), auch die Statue aus Serpentin im Turiner Museum zu sein, welche b schlecht als Artemis restaurirt ist.

Eine interessante kleine Bronzewiederholung der dem *Polyklet* c zugeschriebenen Amazone findet sich in den Uffizien (Bronzen, 2. Zimmer, 2. Schrank; mit restaurirtem Arm.)

An der bekannten Statuette des Museums von Neapel d (2. Saal der Bronzen), welche eine behelmte kämpfende Amazone zu Pferde darstellt, ist der Typus nur wenig zu erkennen.

Eine grossartiger gedachte Amazone, die, wie es scheint, am e Pferde hängend von ihm geschleift zu denken ist, steht im Hof des Palazzo Borghese[1]).

Die Gestalt **Apoll's**, wie wir sie aus den Statuen der Blüthezeit und deren Nachahmungen kennen lernen, ist das gemeinsame Resultat sehr verschiedener mythischer Grundanschauungen und einer bestimmten künstlerischen Absicht auf eine Darstellung des Höchsten. Apoll ist ein kämpfender Gott, welcher Ungeheuer und trotzige Menschen zernichtet, er ist zugleich der Gott alles heilvollen, harmonischen Daseins, dessen Sinnbild und Beihülfe Musik und Dichtung sind; als Theilhaber an der höchsten Weisheit gehört ihm auch vorzugsweise die Weissagung und deren Ausdruck, die Orakel. Die ausgebildete Kunst aber konnte diese Charakterzüge nicht alle einzeln darstellen; sie gab als gemeinsames Symbol aller Ordnung und alles Heiles ein Sinnbild der höchsten, man könnte sagen, centralen Jugendschönheit, wie dies dem Geiste des Griechen gemäss war. Kithara, Lyra, Bogen und Köcher bleiben nur als Attribute; das wahre Kennzeichen des Apoll ist eine Idealform, welche von jeder Spur einer Befangenheit, eines Bedürfnisses vollkommen rein ist, und nicht bloss zwischen dem gymnastischen Hermes und dem weichen Dionysos, sondern zwischen allen Göttergestalten die höchste Mitte hält. Schlanke Körperformen, mit so viel Andeutung von Kraft, als die jedesmalige Bewegung verlangt; ein ovales Haupt, das in späterer Zeit durch den mächtigen Lockenbund über der Stirn noch verlängert erscheint; Züge von erhabener Schönheit und Klarheit.

Von den in Italien vorhandenen Statuen gewähren allerdings nur

---

[1]) Von Interesse, als wahrscheinliche Nachbildungen eines sonst in seinen Werken nicht mehr bekannten Künstlers, des *Euphranor* (Mitte des 4. Jahrh.), sind die Statuetten der Latona mit ihren beiden Kindern auf dem Arme im Capitol. Museum und im Museo Torlonia. *

wenige eine volle Anschauung dieses Ideals; die meisten sind römische, a sogar nur decorative Arbeiten. Doch befindet sich darunter der Vaticanische Apoll (in einem besondern Gemach des Belvedere). Ehedem als Sieger über den Drachen Python, auch über die Niobiden, ja als Vertreiber der Erinyen gedacht — je nachdem man einer Erklärung beipflichtete — sollte er sich, nachdem sein Pfeil getroffen, mit hohem Stolz, selbst mit einem Rest von Unwillen hinwegwenden. Die declamatorische rechte Hand, welche man sich lieber wegdenken möchte, ist doch der Hauptsache nach alt. Wahrscheinlich Nachahmung eines Erzbildes, wie der Mantel andeutet, zeigt diese Statue eine Behandlung des Einzelnen, die man am ehesten dem Anfang der Kaiserzeit zutrauen will und die gegenwärtig nicht mehr so mustergültig erscheint, wie zur Zeit Winckelmann's. Bewunderungswürdig bleibt aber der Gedanke des Ganzen, das Göttlich-Leichte in Schritt und Haltung, sowie in der Wendung des Hauptes, welches übrigens, der Wirkung zu Liebe, weit nach der rechten Schulter sitzt. Aus dem Vergleiche mit einer kleinen Wiederholung der Statue in Bronze, welche in Griechenland aufgefunden und im Besitze des Grafen Stroganoff in St. Petersburg befindlich ist, hat man neuerdings gewöhnlich geschlossen, dass die linke Hand nicht mit dem Bogen, sondern mit der Aegis zu ergänzen ist, die der Gott schreckend emporhebt; man hat an die Abwehr der Delphi überfallenden Gallier gedacht. Allein es ist mit Recht auf die künstlerischen und technischen Bedenken dieser Ergänzung hingewiesen worden. Bearbeitung und Ausführung des Exemplares im Belvedere gehören der Kaiserzeit an; eine schönere Wiederholung des Kopfes, vielleicht vom Original, welches in die Diadochenzeit zu setzen ist, in Basel.

Noch im Kampfe begriffen, die Sehne des Bogens anziehend[1]), b finden wir Apoll in einer Bronzestatue des Museums von Neapel (2. Saal d. Br.). Hier ist er ungleich jugendlicher, schlank, als Knabe, doch mit einem ähnlichen unwilligen Ausdrucke des Köpfchens gebildet. Die schöne Bewegung seines Laufes wird durch das über den Rücken und dann vorn über die Arme geschwungene Stückchen Gewand gleichsam noch beschleunigt.

Am häufigsten repräsentirt ist der Typus des angelehnt ausruhenden Apoll, welcher den rechten Arm über das Haupt schlägt und mit der Linken meist die Kithara hält. Dieses Motiv mit seinem fast genrehaften Reiz kam, wie wir denken möchten, ursprünglich nur einem sehr jugendlichen Apoll zu, und so stellt auch die berühmte c florentinische Statue (Uffizien, Tribuna), welche mit Recht der „Apollino" genannt wird, den Gott auf der Grenze des Knaben-

---

[1]) So schliesst man aus der Haltung der Hände, denn der Bogen ist nicht mehr erhalten.

und Jünglingsalters dar. Leider musste dieses Werk in neuerer Zeit, schwerer Verletzungen wegen, einen Kittüberzug annehmen, welcher die echte Epidermis völlig verhüllt; allein die ursprüngliche Schönheit schimmert noch deutlich durch. Der Ausdruck des leichtesten Wohlseins ist hier mit einem Ernste verbunden, welcher die Gestalt auf den ersten Blick von bloss halbgöttlichen Wesen unterscheidet.

Die lebensgrossen, ja colossalen Statuen desselben Motives sind wohl nur spätere und an sich keinesweges glückliche Vergrösserungen, welches auch ihre Umbildung ins Erwachsene und Volle sein möge [1]. So die zum pythischen Apoll mit Schlange und Dreifuss umgeschaffene, colossale halbbekleidete Figur von dieser Haltung, im grossen Saal des Museo Capitolino, und die ähnliche grosse Basalt- (a)
statue im Museum von Neapel (1. Saal); ganz nackt die grosse (b)
Statue im Zimmer des Sterbenden Fechters (Museo Capitolino); (c)
— ehemals hatte dieselbe Stellung der jetzt mit ausgestrecktem Arm restaurirte Apoll am Ende des ersten Ganges der Uffizien, vielleicht (d)
eine Arbeit hadrianischer Zeit; auch derjenige im Dogenpalast (e)
zu Venedig, Corridojo, leidlich römisch.

Eine vom Apollino ganz verschiedene und doch wieder unendlich schöne Bildung des jugendlichen Apollon verdanken wir sicher dem grossen Umbildner des Erhabnen in das Lieblich-Reizende, *Praxiteles*. Es ist derjenige Apoll, welcher, mit der Linken leicht an einen Baumstamm gelehnt, einer an diesem emporkriechenden Eidechse auflauert. In der Rechten, wo sie richtig restaurirt ist, hielt er den Pfeil, womit er das Thier zu tödten gedenkt, sobald es hoch genug gekrochen sein wird; daher sein Name Sauroktonos, Eidechsentödter. Die noch beinahe knabenhaften, überaus schlanken Formen, die fast weiblich schönen Züge des Kopfes und die leichte ruhende Stellung, welche an den sogen. Satyr periboëtos desselben Meisters erinnert, geben diesem genrehaften Motiv einen hohen Reiz. So musste das Far-niente eines jungen Gottes gebildet werden. Ein sehr schönes, stark restaurirtes Exemplar im Vatican, Galleria delle Statue. Ungleich ge- (f)
ringer das kleine bronzene in der Villa Albani (Zimmer des Aesop). (g)

[1] Einer der vielen Belege dafür, wie wenig der Maassstab Sache der Willkür ist. Je feierlicher, symmetrischer ein Motiv ist, desto eher wird es Vergrösserungen und Verkleinerungen ertragen: je momentaner und genrehafter, desto weniger; sodann dürfen Unausgewachsene, für welche die Kindes- und Knabengrösse ein Theil des Charakters ist, nicht bedeutend vergrössert werden — anderer und gewichtiger Seitenursachen nicht zu gedenken. Lehrreich sind in dieser Beziehung die vergrösserten Marmorcopien berühmter Antiken in der Villa (*)
Reale zu Neapel. Wenn vielerlei Ungleichartiges, noch dazu in freiem Raume, gleichmässig wirken soll, so wird man allerdings dem Maassstab Gewalt anthun müssen; das Auge wird aber den einzelnen Fall auch leicht errathen, wo dies geschehen ist. Das riesenhafte Herakleskind im grossen Saale des Museo (**)
Capitolino gehört ebenfalls hierher — um von den Weihbeckenengeln in St. Peter zu schweigen.

Eine ähnliche Statue, aber mit Lyra, Dreifuss etc., aus Marmor
a verschiedener Farben ergänzt, in den Uffizien zu Florenz (zweiter Gang).

b Diesem berühmten Motiv glauben wir den sogen. Adonis des Museums von Neapel (3. Gang) an die Seite stellen zu dürfen. Abgesehen von den restaurirten Armen und Beinen bleibt ein jugendlicher Torso übrig, minder weich als Dionysos, minder athletisch als Hermes, mit einem reichlockigen Haupt, dessen Züge am ehesten sich dem apollinischen nähern. Eine Ahnung sagt uns, dass auch dieses schöne, geniessende Wesen in die Reihe praxitelischer Bildungen zu setzen sein möchte; über seine besondere Benennung darf man im Zweifel bleiben. Die vorzügliche Arbeit könnte wohl griechisch
c sein [1]). — Der Apoll im Musenzimmer der Villa Borghese ist eine mässige, sehr geflickte Statue. An demjenigen im grossen Saal des
d Palazzo Farnese sind die alten Theile sehr schön.

Als Führer der Musen nimmt der Gott eine Gestalt und Haltung an, welche nur im Zusammenhang mit den Musen selbst ihren vollen Sinn offenbart. (S. unten.)

Von den einfachen, stehenden Apollobildern ohne besondere Be-
e ziehung ist dasjenige im Palast Chigi zu Rom nennenswerth, welches noch mehr dem kräftigen als dem reichschönen Typus nahe
f steht. (Eine Replik im Gabinetto delle Maschere des Vaticans,
g links.) Sehr alterthümlich ein zweiter Apoll im grossen Saal des Museo Capitolino nach einem frühgriechischen Werke; andere Wiederholungen (aus bester Zeit) im Britischen Museum und in Athen,
h letztere im Theater ausgegraben. — Ein alterthümlicher Bronzekopf des Apoll befindet sich im Museum von Neapel (3. Saal der Bronzen), wo er irrthümlich als Hermes bezeichnet ist. — Eine kleine
i florentinische Bronze (Uffizien, 2. Zimmer d. Br., 1. Schrank) stellt den Apoll ebenfalls in früherer Art, mit der Rechten über die Schulter in den Köcher greifend, dar.

Ein bis jetzt nicht völlig erklärter Moment der Ruhe ist ausgedrückt in dem nackt mit gekreuzten Beinen stehenden, scheinbar mit dem linken Oberarm auf sein lang herabfallendes Gewand gelehnten Apoll; am untern Ende des Gewandes der Schwan. (Ich kenne
k davon fünf Exemplare: Museum von Neapel, 1. Saal; — Museo
l Capitolino, grosser Saal; — Uffizien in Florenz, erster — und zweiter Gang, das letztere vielleicht am besten gearbeitet; — grosser
m Saal des Palazzo Vecchio in Florenz). Wahrscheinlich lag ein ehernes Original vor, dessen Stütze dem Copisten in Marmor nicht

---

[1]) Eine sehr schöne kleine Bronze, welche mich in der Auffassung an diese
* Statue erinnerte, findet sich im Museo zu Parma. Ebendort noch ein guter ganz kleiner Apoll.

genügen konnte. Jedenfalls muss das Urbild von hohem Werthe gewesen sein, wie schon die öftere Wiederholung und die höchst anmuthige Stellung zeigt. Das zweite florentinische Exemplar hat einen fast weiblichen und doch echten Kopf.

Die Schwester Apoll's hat wie in den Grundbedeutungen (als Kämpferin gegen Thiere und Frevler und als Lichtspenderin) so auch in der Gestalt Aehnlichkeit mit ihm. Die Kunst der Blüthezeit bildete sie indess nicht zu einem so allseitigen Ideal aus wie den Bruder; der Aphrodite blieb es vorbehalten, die „Wonne der Götter und der Menschen“ zu werden, während in **Artemis** Bewegung und Thätigkeit zu sehr vorherrschten. Ihre sehr zahlreichen, aber fast durchgängig stark restaurirten Statuen lassen sich auf zwei merkbar verschiedene Typen zurückführen.

Der eine ist der einer reifen Jungfrau von reicher, voller Bildung, welche sich bisweilen in der Rundung und den Zügen des Hauptes der siegreichen Aphrodite nähert. Die Gestalt ist wohl die der Jägerin, allein ohne das Amazonenhafte, von milden Formen. So sehen wir in einer liebenswürdigen Statue des Braccio nuovo (Vatican) eine Selene — die Mondgöttin ist nur die Ausgestaltung einer Seite der Artemis zu einer besonderen Individualität —, die den schlafenden Endymion beschleicht, ängstlich und behutsam, in denkbar schönster Bewegung, ein trefflich erfundenes Werk, ganz bekleidet. — Die meisten Statuen stellen jedoch die Artemis bloss in dem bis über die Knie aufgeschürzten Untergewand, hurtig schreitend, begleitet von einer Hirschkuh, auch wohl von einem Hunde dar. So das mittelmässige, aber des Kopfes wegen charakteristische Werk im Museum von Neapel (1. Saal). Bisweilen sind ihre Locken über der Stirn zu einem Bunde geknüpft, wie bei Apoll und auch bei vielen Aphroditenbildern.

a

b

Der andere Typus, der sich viel enger an den des Apoll anschliesst, musste da entstehen, wo die Geschwister als zusammengehörig dargestellt oder gedacht wurden, also bei ihrem gemeinsamen Kampf, z. B. gegen die Niobiden. So ist das getreue Gegenstück zum Apoll von Belvedere die Diana von Versailles (im Louvre) dem Bruder dermaassen entsprechend gebildet, dass man an einer Zusammengehörigkeit beider kaum zweifeln mag. Ausser den sehr schlanken Verhältnissen hat die Göttin mit ihm hier auch den Ausdruck des Unwillens gemein, der in dem schmalen weiblichen Kopfe sich fast zu scharf und höhnisch ausspricht; ihre nicht menschlich ungestüme, sondern übermenschlich unaufhaltsame Bewegung zeigt, dass sie erst zum Kampf oder zur Jagd eilt, während Apoll die Feinde bereits scheucht. Von den italienischen Sammlungen enthält das Museum von Neapel (2. Saal der Bronzen) den Oberleib einer

c

Diana, welche zu dem ebendort aufgestellten laufenden Apoll (S. 94 b) gehörte und zugleich stark an die Statue des Louvre erinnert.

Als Lichtbringende (Lucifera), als Luna (Selene) erscheint Diana in der Regel ganz bekleidet[1]) mit (meist restaurirten) Fackeln in den Händen, in der körperlichen Bildung bald mehr dem erstgenannten bald mehr dem letztgenannten Typus entsprechend. Die Kunst bemühte sich hier, das Eilige und Leichte des Schrittes in einem reichen, rauschend bewegten Gewande auszudrücken. Wir besitzen von zwei gewiss sehr vorzüglichen Originalen, einem stark ausschreitenden und einem in kleinen Schritten gleichsam schwebenden, nur a Nachbildungen von bedingtem Werthe: Statuen im Museo Chiara- b monti und im Gabinetto delle Maschere des Vaticans; die letztere mit einem ähnlichen, fast bittern Ausdruck, wie die Diana von Versailles; die reichen Haare nicht aufwärts gebunden, sondern offen zurückwallend. — Eine wirklich schwebende (auf einem zu- c rücktretenden Tronco ruhend) im Kaffeehaus der Villa Albani; ihr Kopf vom ernst-lieblichen Typus. Eine schlecht restaurirte Schrei- d tende im Pal. Riccardi zu Florenz (Vorzimmer der Acad. della Crusca).

Bei einem Vergleich mit den flatternden Gewändern der Berninischen Schule wird man selbst den manierirtesten Dianenbildern dieser Art im Verhältniss das schöne und edle Maasshalten zugestehen, das die antike Kunst nie ganz verlässt.

e Schliesslich ist eine schöne kleine Bronze der Uffizien (2. Zimmer d. Br., 4. Schrank) nicht zu übersehen.

Die archaistische Marmor-Statuette der schreitenden Artemis aus f Pompeji, Neapel, 3. Gang (s. oben S. 69 g), ist namentlich wegen der erhaltenen deutlichen Reste der Bemalung interessant.

So wie Apoll unter den Göttern, so bezeichnet **Aphrodite** unter den Göttinnen die Sonnenhöhe griechischer Idealbildung, nicht in ihrem ältern, königlich matronenhaften Typus, sondern in derjenigen Gestalt, die sie erst in der Zeit nach Phidias empfing. Am einflussreichsten war der vermuthlich erst in hellenistischer Zeit erfun- g dene Typus, welchen wir aus der Venus von Melos (im Louvre) kennen lernen: sie ist von den Hüften an bekleidet; ihr Bau ist nicht bloss schön, sondern auch kräftig, mit einem Anklang an das Amazonenhafte; ihr Haupt trägt göttlich freie und stolze Züge, die wir im Leben nicht wohl ertragen würden. Wie die Arme des Originals zu deuten sind, ist leider ganz unsicher; in Italien begegnen wir

---

[1]) So schon in der ihres Werthes halber oben zuerst genannten Selene des Braccio nuovo.

zwei berühmten, auf diesen Typus zurückgehenden Repliken. Die eine [a] ist die Venus von Capua im Museum von Neapel (3. Gang), aus späterer, versüssender Kunstepoche. Die widerliche Restauration der Arme dun den ganz willkürlich neben sie gestellten Amor denke man sich hinweg, — denn von letzterm sind auch die Füsse nicht alt, wie man behaupten will, sondern nur die untere Platte der Basis, welche indess ganz etwas anderes, etwa eine Trophäe getragen haben wird, oder irgend einen Gegenstand, den die Göttin mit der Hand berührte. In der Behandlung der Formen steht diese Aphrodite mehrern der unten zu nennenden lange nicht gleich. (In spielender Umdeutung braucht die spätere Kunst den Gedanken in der guten römischen Statue einer nackten sehr jugendlichen Venus, welche sich das Schwert des Mars umhängt; Uffizien, Verbindungs- [b] gang; Replik in Berlin).

Es kann nicht befremden, dass die römische Kunst sich dieses Motives geradezu bediente, um die Victoria, den weiblichen Genius des Sieges darzustellen. Dieser Art ist die herrliche eherne Victoria im Museo patrio zu Brescia; schon im Typus des Kopfes der [c] Göttin genähert, vergegenwärtigt sie uns vielleicht ziemlich genau die Haltung und Bewegung der siegreichen Aphroditen, nur dass sie auf den Schild schreibt und auch am Oberleibe mit einem pikant behandelten leichten Gewande bekleidet ist. Sie steht mit dem linken Fuss auf einem (restaurirten) Helm, und stützt den (restaurirten) Schild auf die vom Ueberschlag des Mantels bedeckte linke Hüfte. Auf Münzen des 1. Jahrh. n. Chr. sind Victorien dieses Typus nicht selten.

Einen andern Sinn zeigt der von *Praxiteles* und seiner „knidischen Aphrodite" abgeleitete Typus. Das Göttliche geht hier rein in den wunderbarsten weiblichen Liebreiz auf, der sich in grossartigen Formen unverhüllt, aber ohne alle Lüsternheit offenbart. Die Herrin ist hier zuerst mit einem bloss menschlichen Motiv, nämlich als baden-Wollende oder Gebadete dargestellt; darauf deutet das Salbengefäss, auf welches sie bisweilen mit der einen Hand das Gewand legt; mit der andern, auch wohl mit einem Theile des Gewandes deckt sie den Schooss, nicht ängstlich, auch nicht buhlerisch, sondern wie es der Göttin geziemt. Oft hat sie beide Hände frei, die eine vor der Brust, die andere vor dem Schooss. Die Leichtigkeit und zugleich die Ruhe ihrer Stellung ist nicht mit Worten auszudrücken; sie scheint herbeigeschwebt zu sein. Das Schmachtende ist in den noch immer grandiosen Zügen des hier schon etwas schmalern Hauptes nur eben angedeutet.

Die verschiedenen Einzelmotive, welche wir soeben bezeichneten,

sind meist in mehrern Beispielen nachweisbar, von welchen sich manche bis in die späteste Römerzeit hinein verlieren. Wir nennen nur die wichtigern Exemplare:

a Die Vaticanische (Sala a Croce greca) mit modernem blechernem Gewande, der herrliche Kopf noch sehr an die Venus victrix erinnernd, ist die beste existirende Nachbildung der knidischen Venus des Praxiteles.

b Diejenige im Palast Chigi zu Rom, Copie von *Menophantos* nach einer berühmten Statue in Troas; mit der Linken das Gewand vor den Schooss ziehend, die Rechte vor der Brust.

c Diejenige im Herakleszimmer der Villa Borghese.

d Die Capitolinische (im ersten Stockwerk des Museo Capitolino): beide Hände frei; ziemlich stark vorwärts gebeugt, sodass die obern Theile des Hauptes dem Licht zu Gefallen etwas flach zurückliegend gebildet werden mussten; die Rückseite von unvergleichlicher naturalistisch-schöner Bildung. Fast unverletzt erhalten; der obere Theil des Haares ist nicht bearbeitet, sondern war durch Bemalung vollendet.

e Diejenige im Hauptsaal der Villa Ludovisi, sehr durch Politur verdorben und wohl nie von besonders guter, eher von schwülstiger Arbeit, verräth in der grossartigen Auffassung des Kopfes ein treffliches Urbild. Die Haltung kommt der Venus Chigi am nächsten.

f Diejenige im Palast Pitti zu Florenz (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe); der linke (richtig restaurirte) Arm nach dem Salbgefäss gewandt, der rechte vor dem Schooss. Gute römische Arbeit.

g Diejenige im Dogenpalast zu Venedig (Corridojo), der Capitolinischen nahe verwandt, von mittlerer römischer Arbeit; der Kopf noch mehr alterthümlich.

Von diesen Aphroditenbildern unterscheidet sich eine dritte Gattung, an deren Spitze die Mediceische Venus steht. Hier erreicht der Liebreiz seine höchste Stufe durch das Mädchenhafte, welches sich in den mehr delicat ausgebildeten Formen und in dem feinen Köpfchen ausspricht. Der kleinere Maassstab gehört wesentlich dazu, um diesen Charakter zu vervollständigen. Von der Göttin sind wir hier allerdings wieder um eine Stufe weiter entfernt, und ein ernster Blick mag sich wohl gerne zurückwenden von dem Mädchen zu jenen reifen göttlichen Weibern. Allein auch hier hat die Kunst ein Höchstes gegeben.

h Die Mediceische Venus in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ist ein Werk des Atheners *Kleomenes, Sohn des Apollodoros* (die jetzige Inschrift neu, aber Copie einer gleichlautenden echten), nicht vor dem 2. Jahrhdrt. v. Chr. — Hier ist kein Gewand und

kein Salbgefäss mehr beigegeben; die Kunst wagt es, die Göttin nackt zu bilden um ihrer blossen Schönheit willen, ohne Bezug auf das Bad. Der unumgängliche Tronco ist hier als Delphin gebildet, einmal um auf die Geburt der Venus aus dem Meere anzuspielen, sodann um den weichen Linien dieses Körpers etwas Analoges zur Begleitung anzufügen. Ob nun die Statue selbst das höchste denkbare Ideal weiblicher Schönheit darstelle — dies wird je nach dem Geschmack bejaht oder bestritten werden. Sehr verglättet und mit affectirt hergestellten Armen und Händen, gestattet sie überhaupt kein unbedingtes Urtheil mehr; selbst am Kopf möchte das Kinngrübchen von moderner Hand verstärkt sein; zudem fehlt die ehemalige Vergoldung der Haare und das Ohrgehänge, nebst der farbigen Füllung der Augen. Für all Das, was übrig bleibt, wollen wir den Beschauer nicht weiter in einem der grössten Genüsse stören, die Italien bieten kann.

Die Attitude, bald in mehr mädchenhaften, bald in frauenhaften Formen ausgedrückt, war eine der beliebtesten. Eine grosse Menge von Wiederholungen, in der Regel nicht mehr als Decorationsfiguren, finden sich überall. Zwei überlebensgrosse z. B., die eine mit dem zur Stütze dienenden Gewand hinten herum, stehen im ersten Gang der Uffizien und gewähren mit ihren leeren Formen einen interessanten Vergleich, wenn man sich von der Vortrefflichkeit der Mediceischen überzeugen will. a

Dieser Typus erst eignete sich zur Verarbeitung in eine Anzahl herrlicher Stellungen; die Göttin musste sich von dem Cultusbild möglichst weit entfernen und ganz zum schönen Mädchen werden, damit die Kunst völlig frei damit walten konnte. In den bessern Fällen aber bleibt sie Aphrodite und über alles Genrehafte weit erhaben.

Wir nennen hier zuerst die kauernde Venus (Vénus accroupie)[1], b deren schönstes Exemplar in italienischen Sammlungen (Vatican, Gabinetto delle Maschere) den Namen *Bupalos* trägt. (Wohl derjenige des 6. Jahrh. v. Chr., aber erst in römischer Kaiserzeit nachgeschrieben; übrigens haben Statue und Inschrift nichts mit einander zu thun.) Es ist nicht eine aus dem Meer aufsteigende, sondern eine im Bad sich waschende; die Basis trägt noch in ihren alten Theilen die Andeutung der Wellen, auf welchen die Göttin ruht — denn nie hätte die griechische Kunst einer gemein-wirklichen Illusion zu Liebe irgend einen Theil der Körper unter dem (marmornen)

---

[1]) Die in Vienne gefundene, trefflich selbst in der glänzender Politur erhaltene Statue des Louvre, die ursprünglich mit Amor zusammengruppirt war, zeigt, wie die letzte Epoche der griechischen Kunst gelegentlich in einen Realismus ausartet, der sie der vlämischen Kunst — hier den nackten Gestalten eines Jacob Jordaens nähert.

Wasser versteckt. Bei sehr bedeutenden Restaurationen bleibt doch die Art, wie die Glieder sich decken und ihre Linien sich schneiden, unerreichbar schön. Der Körper ist, bei einer scheinbar leichten Behandlung, voll des edelsten Lebens. Die Epidermis leider stark verletzt, der Kopf überarbeitet(?). — Ein viel geringeres, stark restau-
a rirtes Exemplar in den Uffizien zu Florenz (Verbindungsgang), ein
b anderes im Museum von Neapel (2. Saal).

c Es folgt Aphrodite Kallipygos, im Museum von Neapel (3. Gang). Der Kopf und mehrere andere Theile sind modern und schlecht, das Uebrige aber von merkwürdiger Vollendung und raffinirtem Reize. Die Absichtlichkeit der ganzen Darstellung rückt dieses Bild in das Gebiet des Buhlerischen, wenn man es auch nicht obscön nennen kann. Geistreich ist die Art, wie das Gewand als Stütze und Hintergrund für die nackten Formen benutzt ist.

Aehnlich verhält es sich mit zwei charmanten ehernen Figürchen
d derselben Sammlung (kleine Bronzen, drittes Zimmer; auch in Florenz,
e Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank): einer die Sandalen ausziehenden und einer im Abtrocknen begriffenen Venus. Das Stehen auf einem Beine, hier mit der anmuthigsten Wendung des Körpers verbunden, hat mehr genrehaft Wahres als Ideales und vermag uns die Göttin nicht als solche näher zu bringen.

f Reiner empfunden ist eine andere Statuette (2. Saal d. Bronzen), welche Aphrodite, von den Hüften an bekleidet, mit ihrem Haarputz, etwa mit dem Trocknen der Haare nach dem Bade beschäftigt darstellt. Ein höchst zierliches Figürchen, von bester Arbeit. Aehnlich eine liebliche, oft wiederholte Marmorfigur (freilich mit restaurirten
g Armen und Lockenenden) im Braccio nuovo des Vaticans, aus guter römischer Zeit. Bei andern sehr zierlichen kleinen Bronzen, welche die Göttin in ähnlicher Handlung, aber ganz nackt darstellen,
h bleibt es zweifelhaft, ob sie nicht erst die Haare auflöst. (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank.) — Eine zum Bade sich vorbereitende Aphrodite des jugendlichen Typus ist wohl auch dar-
i gestellt in der florentinischen sog. Venus Urania (Uffizien, Halle der Inschriften). Abgesehen von den Restaurationen möchte ihre Geberde am ehesten darin bestanden haben, dass sie das um die Hüften leicht geschürzte Gewand mit der Linken und die Haare mit der Rechten aufzulösen im Begriffe war. Die Ausführung ist vorzüglich schön, doch schwerlich mehr griechisch, die erhaltenen Theile des Köpfchens von einem Reiz, der an die Psyche von Capua erinnert[1]).

Die spätere Zeit hat noch einige Motive mehr hinzugefügt, die

---

[1]) Eine grosse Venus, das bauschende Gewand unterwärts zusammenfaltend, im Museum zu Syrakus.

weder im Gedanken noch in der Ausführung zu den glücklichen gehören. Vielleicht strebte z. B. derjenige Bildhauer originell zu sein, welcher die Venus der Villa Borghese (Zimmer der Juno) bildete, die sich mit dem Schwamme wäscht, während ein Amorin zusieht; oder der Erfinder derjenigen kauernden Venus, welche den Delphin am Schweif hält, im Vorsaal der Villa Ludovisi. — Häufig ist das Gewand über dem Schooss zusammengeknüpft, lässt vorn die Beine frei und dient hinten als Stütze (S. 101 a), oder die Göttin ist im Begriff, es mit beiden Händen um sich zu nehmen. (Beispiele von diesen beiden Motiven im Museo Chiaramonti des Vaticans.) a b c

Das Mütterliche tritt in den bisher genannten Bildungen der Aphrodite nirgends hervor. Mit ihrem Sohne Eros wurde die Göttin kaum je zu einer Gruppe verbunden (wenigstens haben wir keine solche). Die geflügelten Kinder, welche ihr beigegeben werden, sind Eroten, Amorine, nicht Darstellungen des eigentlichen Eros.

Ein ganz besonderer Typus aber blieb der mütterlichen Seite der Göttin vorbehalten, vielleicht aus alter Zeit stammend, jedenfalls aber erst unter den Kaisern häufig wiederholt. In vielen Sammlungen (z. B. ganz gut im Junozimmer der Villa Borghese, auf der Treppe des Museums von Neapel, als Statuette auch im 2. Saal desselben, in der Inschriftenhalle der Uffizien zu Florenz u. a. a. O.) findet man das Bild einer ganz bekleideten Frau von reifer Schönheit, deren Formen durch das dünne, eng anliegende Untergewand deutlich erscheinen; das Obergewand zieht sie eben mit dem einen Arm vom Rücken herüber, als wollte sie sich verhüllen[1]. Man hat diesen Typus mit der Venus Genitrix identificirt, aber mit Unrecht. — An den Statuen dieser Gattung ist der Kopf natürlich meist das Porträt irgend einer Kaiserin; wo die Göttin selber gemeint ist, trägt sie matronale, aber noch jugendlich schöne Züge, wie z. B. die wohlerhaltene und als Decorationsfigur gut gearbeitete florentinische Statue beweist. d e f

Ein an das Ideal Canova's erinnernder schöner Marmorkopf aus Ostia, im 15. Zimmer des Lateran. g

An den spätern Typus der Aphrodite, wie er sich in der Mediceischen, in der Vénus accroupie u. s. w. zeigt, schliessen sich eine Anzahl halbgöttlicher Wesen verschiedener mythologischer Bedeutung an. Sie sind sämmtlich halb oder ganz bekleidet, denn die Nacktheit ist nur der Göttin und der Buhlerin eigen. Ihre Züge haben bei grossem Reiz und vieler Aehnlichkeit doch nicht das Göttliche der Aphrodite, lassen vielmehr eine Umbildung derselben in das Niedliche

---

[1]) „Aphrodite den Mantel lüftend."

und Graziöse erkennen. (Der Kopf schmal und länglich, doch bisweilen auch jugendlich rund mit kurzem Näschen; der untere Theil des Gesichtes ins Enge gezogen.) Das Wesentliche aber ist das Motiv der Stellung und Bewegung.

a So wird man z. B. zugestehen, dass die sog. Vaticanische Danaide (Galleria delle Statue), welche das Schöpfgefäss vor sich hält, sich schöner neigt, als die Kunst dies Motiv sonst dargestellt hat. Die sanfte Bewegung, welche Hals, Rücken, Leib und Hüften beseelt und sich in der Gewandung fortsetzt, hat nicht mehr ihres Gleichen; die Arme sind restaurirt, allerdings trefflich. (Ein ungleich geringeres und stark restaurirtes Exemplar im Tyrtäuszimmer der b Villa Borghese.)

An diesen Typus, welcher wohl am richtigsten als der der **Nymphen** bezeichnet wird, erinnert eine niedrig sitzende bekleidete Figur, welche den einen Arm aufstützt und vor sich abwärts c schaut (Vatican, Galleria delle Statue[1]); ein zweites unendlich d besseres Exemplar im obern Stockwerk des Pal. Barberini zu Rom, ein hervorragendes Werk sowohl in Hinsicht des Stils als der Erfindung; offenbar das Original jener Vaticanischen Figur und eine echt griechische Arbeit, noch aus dem 5. Jahrh. vor Chr.). Man glaubte die trauernde Dido zu erkennen, allein es ist wohl eher eine auf den Altar geflüchtete Schutzflehende. Das schmerzergriffene Dämmern nicht nur im Ausdruck des Gesichtes, sondern auch in der ungesucht nachlässigen Stellung wird dem Beschauer recht klar durch den Vergleich mit einer dem schlechteren, vaticanischen e Exemplar gegenübersitzenden, alterthümlichen Penelope; dieses ist die Sinnende, Rechnende und Wartende: als Matrone ist sie mit verschleiertem Haupt gebildet; ihre häusliche Tugend war, wie das f Fragment einer Replik im Museo Chiaramonti zeigt, durch einen unter ihrem Sitz stehenden Arbeitskorb bezeichnet, welchen eine moderne Hand in einen Felsen umgearbeitet hat.

Hier ist auch die „Psyche“ aus dem Amphitheater von Capua g (jetzt im Museum von Neapel, 3. Gang) zu nennen. Es ist nur ein Oberleib mit der einen Hüfte, durch neuere Politur verdorben und jetzt in einer unrichtigen Axe aufgestellt, aber von einer Süssigkeit der Bildung, die alle Blicke fesseln muss. Für Aphrodite ist namentlich der untere Theil des Kopfes zu mädchenhaft, auch liegen die Augen wohl zu tief im Schatten; nach Gemmen-Darstellungen ist sie vielmehr ziemlich sicher als eine an den Baumstamm gefesselte Psyche zu deuten. Wir ahnen darin noch eine Gestalt, welche der „Schutzflehenden“ in der Empfindung ebenbürtig war.

Einzelne Köpfe sind oft sehr schwer mit Bestimmtheit auf diesen

---

[1]) Der Kopf ist eine Restauration, aber wahrscheinlich eine antike.

Typus zurückzuführen. Ich glaube z. B. in einem Kopf des Museums von Neapel (2. Saal d. Br.) eine Gefährtin der Jägerin Artemis zu erkennen, ohne doch dieser Benennung sicher zu sein. Es ist der schöne strenge Mädchenkopf mit aufwärts zu einem Kranz gebundenen Haaren, welcher jetzt Berenice heisst. a

Als Quellgottheiten eigneten sich die Nymphen vorzüglich zu Brunnenfiguren. In mehrern Sammlungen sieht man dergleichen, meist von kleinerm Maassstab, Muschelbecken vor sich hinhaltend, oder auf Urnen gelehnt, immer halb bekleidet; fast lauter Decorationsarbeiten, mittelmässig in der Ausführung und selbst oft im Gedanken. Man wird indess wohl eine Nymphe des Museums von Neapel (3. Saal) ausnehmen müssen, welche wenigstens hübsch gedacht ist, als eine zum Baden sich Vorbereitende; sie lehnt mit dem linken Arm auf die Urne und greift mit der Rechten nach der Sandale des linken Fusses, den sie über das rechte Knie gelegt hat. (Diese Extremitäten sind nebst dem Kopf neu, aber ohne Zweifel richtig restaurirt. Die Arbeit an sich gering römisch.) Ein besseres Exemplar in den Uffizien (Verbindungsgang). — Auch eine sehr schlecht gearbeitete schlummernde Nymphe im Vatican (Belvedere, zwischen dem Apoll und den Faustkämpfern Canova's) weist auf ein reizendes Original hin (oft wiederholt). — Noch ein ganz einfach schönes Motiv ist die halbnackte stehende Nymphe, welche mit der Linken auf die Urne lehnt und die Rechte auf die ausgeladene Hüfte stützt. Ich weiss mich keines andern einigermaassen erhaltenen Exemplares zu erinnern, als desjenigen im Pal. Pitti (Nebenhof links, beim Ajax), welches freilich eine geringe römische Arbeit ist. An der ähnlichen ehemals schönen Statue der Galerie von Parma ist gar zu Vieles modern. b c d e f

Ins Matronale geht der Nymphentypus über in der sog. Leukothea, Amme des Dionysos; sie wird völlig bekleidet und mit Binden um das Haar dargestellt. Ich kenne von vollständigen Darstellungen nur die schöne, ungemein noble Bronzefigur in den Uffizien (Bronzen, zweites Zimmer, Eckschrank rechts). Eine treffliche Marmorstatue in der untern Halle des Pal. Cepperello zu Florenz (Corso N. 4). möchte ich ebenfalls für eine Götteramme halten, schon der starken Brüste wegen. Der Kopf neu aufgesetzt, aber dazu gehörend. Die sog. Sapphoköpfe zeigen dieselbe Art, das Haar zu binden. g h

Den bekleideten Nymphengestalten des gewaltigen Typus müssen wir eine in ihrer Art einzige Statue beigesellen: die sog. Vaticanische Cleopatra (Vatican, Galleria delle Statue), in Wirklichkeit eine Schlummernde Ariadne wie das daneben eingelassene Relief, Nr. 416 mit demselben Motiv in der Gruppe der von Theseus verlassenen Ariadne beweist. Ueberdies lässt der erste Blick eine Schlafende, nicht eine Sterbende erkennen. Sie ist etwas zu sehr nach vorn ge- i

senkt, was namentlich dem über das Haupt gelegten rechten Arm ein zu schweres Ansehen giebt und den ganzen Anblick etwas verfälscht.) Als Motiv der Ruhe wird dieses Werk auf ewig die Sculptur beherrschen. Es ist nicht möglich ein lieblich-grandioses Weib auf majestätischere Weise schlummernd hinzustrecken. Die Art, wie der Kopf durch die Lage der Arme die höchste Bedeutung erhält, die ungemeine Würde in der Kreuzung der Beine, endlich die unerreichbare Pracht und die weise Aufeinanderfolge der Gewandmotive werden nie genug zu bewundern sein. — Die spätere, bacchische Gestalt der Ariadne wird uns weiter beschäftigen.

Hier müssen wir eines der ruhmwürdigsten Werke des Alterthums einschalten, die sogen. **Farnesische Flora** (Museum von Neapel, 5. Saal). Die Deutung ist ganz unsicher; da Kopf, Arme, Attribute und Füsse modern sind, so bleibt nur so viel mit Sicherheit anzunehmen, dass ein halbgöttliches Mittelwesen gemeint sei. Colossal und für einen decorativen Zweck berechnet, zeigt dies herrliche Bild doch durchaus lebendige Arbeit, sowohl in dem von zwei Schulterspangen und einem Gürtel gehaltenen Unterkleid, als in dem leicht herumgelegten Obergewande und in den nackten Theilen. Bei einer sehr reichen Körperbildung giebt die ganze Gestalt im höchsten Grade den Eindruck des leichten Einherwallens, eine wahre Göttin des innigsten Wohlseins.

Eine andere colossale Statue derselben Sammlung (untere Vorhalle) ist wohl wirklich eine Flora, allein römisch-decorativ behandelt, als schwere Gesimsfigur; doch ist hier der grandiose Kopf alt. (Ob der als Gegenstück aufgestellte „Genius des römischen Volkes", ebenfalls seltsam schwer gebildet, von Alters her zu einer Reihe solcher Figuren gehörte, ist mir nicht bekannt.)

Von Pomonen wüsste ich kein irgend ausgezeichnetes Exemplar anzuführen. Dasjenige in den Uffizien (erster Gang), auf welches beispielshalber verwiesen werden mag, ist eine unbedeutende römische Gartenfigur mit modernem Kopf.

Während die neueren Ausgrabungen auf griechischem Boden zwei Nikestatuen ergeben haben, die zu den schönsten Originalwerken griechischer Plastik gehören (die Nike des *Paiamios* in Olympia, vom Ende des 5. Jahrh., und namentlich die Nike von Samothrake um 300 v. Chr., jetzt im Louvre), ist leider in ital. Sammlungen keine recht gute Victorien-Statue zu nennen [1]), obwohl es deren einst treffliche (wohl meist von Erz oder edeln Metallen) gegeben haben muss, und zwar sowohl schwebende (d. h. scheinbar auf den Zehen stehende mit

[1]) Wie es sich mit der Victoria des Museo patrio zu Brescia verhält, wurde oben (S. 99 c) erörtert.

wehendem Gewande in der Art der Diana lucifera), als stehende Eine geringe der letztern Art, welche doch auf ein gutes Urbild schliessen lässt, in den Uffizien (erster Gang); eine der erstern Art a im Pal. Riccardi (Vorzimmer der Acad. della Crusca). — Um so reichlicher, wenn auch mit den Reliefs an der Balustrade des Niketempels in Athen nicht entfernt zu vergleichen, sind die Victorien im Relief und in der Malerei vertreten; die schönsten am Titusbogen. b Ein Relief im Vatican und Replik in den Uffizien (s. u. Relief.) — Einige kleine Bronzefiguren geben wohl am ehesten einen Begriff von den schwebenden Victorien; eine treffliche im Museum von c Neapel (2. Saal der Bronzen); eine andere in den Uffizien (zweites d Zimmer der Bronzen, vierter Schrank); diese letztere hat wie diejenigen am Titusbogen nackte Schenkel, zur Andeutung ihrer raschen Botenschaft. Geringere Exemplare ziemlich häufig.

Bei diesem Anlass mag noch eines mythisch berühmten Weibes gedacht werden, das nur zu oft plastisch dargestellt worden ist, nämlich der **Leda** mit dem Schwan. Ich brauche die betreffenden Statuen nicht näher zu bezeichnen; sie sind nicht einmal recht gewaltig sinnlich, sondern meist so flau und langweilig, dass ihre Aufstellung in den meisten Sammlungen gar kein Hinderniss gefunden hat, weshalb man ihnen denn auch überall begegnet. Der Schwan sieht bisweilen eher einer Gans ähnlich und man hat deshalb andere Deutungen zu Hülfe gezogen; wer aber beachtet, in welchen Fällen das Thier klein gebildet ist, wird vielleicht mit uns der Ansicht sein, dass dies aus demselben ästhetischen Grunde geschah, um dessentwillen die Panther des Bacchus in kleinerm Verhältniss gebildet wurden.

Wenn die eben aufgezählten weiblichen Bildungen ein mythologisch Gegebenes verherrlichten, so zeigt uns eine andere Reihe, die der **Musen**, wie die Griechen das Symbolische lebendig zu machen wussten, wie frei sie sich dabei bewegten, und welche Grenzen sie innehielten. Statt sich ängstlich zu bemühen, jede Muse einzeln von Kopf bis zu Fusse ihrem Fache gemäss zu charakterisiren, begnügten sie sich mit Attributen und drückten in den Gestalten selbst fast nur das Allgemeine einer schön vergeistigten Weiblichkeit aus. (Verstümmelte Musenstatuen sind deshalb kaum mit völliger Sicherheit zu restauriren, wenn man nicht ein Vorbild mit erhaltenen antiken Attributen vor sich hat.) Es ist das persönlich gewordene Sinnen, nicht das Phantasiren oder das Grübeln (wie in Dürers Melancholia), sondern ein ruhiges Schweben in geistigem Glück. Diese meist feierlich bekleideten Gestalten sind theils beschäftigt, theils ruhend und hinausblickend (doch nicht in die Höhe!) gebildet; wir finden sie sitzend, aufgelehnt, frei stehend, auch feierlich vortretend, meist aber wird Stellung und Draperie so sehr den Ausdruck erhöhen helfen,

dass man auch ohne den Kopf die Statue für nichts anderes als für eine Muse oder doch für ein ursprüngliches Musenmotiv erkennen würde.

Einzelne Sarkophage, welche die Musen sämmtlich darstellen a (einer im Museo Capitolino, Zimmer der Kaiser) geben uns eine Idee von den (unter sich verschiedenen) Statuengruppen, welche das Alterthum hervorbrachte und dann wiederholte. In der vollständig- b sten Gruppe aus der Villa des Cassius (Vatican, Sala delle Muse) wird man, was die Arbeit betrifft, Vieles vermissen, allein die schöne Abstufung des Sinnens, ohne alle gewaltsam auffahrende Inspiration, mit Genuss verfolgen können. Die in der Erfindung lieblichste dieser Figuren, die sitzend sich aufstützende Euterpe, ist allerdings nebst der Urania erst später anderswoher hinzugekommen. (Beide Namen verdanken übrigens ihre Existenz nichts anderem als der Restauration; unter die Musen im allgemeinen aber dürfen diese Typen gezählt werden. Euterpe wird sonst, z. B. in den beiden c Exemplaren von Neapel, stehend mit über einander geschlagenen Füssen gebildet.)

Dagegen gehört ursprünglich zu dieser Gruppe, und zwar als deren bestgearbeitete Figur, der im langen Kitharöden-Gewand und wehenden Mantel mit der Lyra einherschreitende, lorbeergekrönte d **Apollon Musagetes**. Man hat früher diese Statue als eine Copie nach Skopas angesehen, wofür jedoch jeder positive Anhalt fehlt. Nirgends tritt Apoll so als Schützer und Anführer aller hohen Begeisterung auf wie hier; der allgemeine musische Ausdruck concentrirt sich in dieser höchst jugendlichen, fast weiblichen Gestalt ganz wunderbar. Er allein ist innerlich und äusserlich bewegt; bald werden die Musen dem Festreigen folgen müssen, den er eben antritt. — e Ganz in der Nähe steht wie zur Vergleichung ein anderer Musagetes, in welchem Schritt und Gewandung affectirt erscheinen, und der einen ihm nicht gehörenden weiblich bacchischen Kopf trägt.

f In demselben Saal findet man noch eine Muse in kleinerm Maassstab, mit der Bezeichnung als Mnemosyne. Leider hat diese reizend gedachte verhüllte Figur einen restaurirten Kopf. — Von den vier g betreffenden Statuen des Musenzimmers in der Villa Borghese ist nur etwa die Melpomene besser gearbeitet als das entsprechende vaticanische Exemplar; gerade so viel, um das Verlangen zu steigern nach dem gewiss wunderbaren Original dieser Jungfrau mit dem Weinlaub im Haar und mit dem auf den Fels gestützten linken Fuss. h — In der Villa Ludovisi mehrere. — An der Treppe des Con- i servatorenpalastes auf dem Capitol eine angebliche Urania, jedenfalls sehr schön als Gewandstatue.

Eine anregende Vergleichung mit den Musen gewähren, am Ein- k gang der Sala rotonda des Vaticans, die zwei grossen Büsten, in welchen die (sonst als Musen personificirten) Comödie und Tragödie

besonders dargestellt sind; Köpfe von reifer Anmuth und mildem Ernst, aber ohne Liebreiz und von zu peinlich glatter, detaillirter Arbeit.

Im Museum von Neapel empfängt uns, und zwar gleich in der untern Vorhalle, eine jener colossalen Musen, wie sie wohl öfter zum Schmuck von grossen Theatern gearbeitet worden sind. Die flüchtige Arbeit und die Berechnung auf eine Nische deuten klar auf eine derartige decorative Bestimmung hin. (Sie ist nur für die Vorderansicht gedacht, wie das Zurücktreten des Oberleibes gegen Hüften und Schenkel und selbst die Profilansicht des Kopfes beweist.) Man nennt sie Urania, und die linke Hand mit dem Globus, welche diesen Namen veranlasst, ist wohl wirklich alt; dem Typus nach ist sie eine, zwar nicht ganz ebenbürtige, Schwester der Pariser Melpomene. Alles ist gross und einfach gegeben; das lange Kleid mit der geraden vordern Falte, der auf den Schultern mit Spangen befestigte Mantel, das Vortreten des linken, die Beugung des rechten Fusses. Der Kopf ist mehr den göttlichen Bildungen genähert und scheint zwischen Hera und Aphrodite in der Mitte zu stehen. — Dieses war an sich nicht nothwendig, denn dass auch das Mädchenhaft-Liebliche des eigentlichen Musentypus sich in höchst colossalem Maassstab darstellen lässt, zeigt der schöne Kopf der Villa Borghese (Hauptsaal), welcher wohl mit Unrecht als Juno gegolten hat. — Von ähnlicher Art, aber geringer, die als Muse bezeichnete colossale Figur im Hof des Pal. Borghese zu Rom, die mit grösserer Wahrscheinlichkeit als Apollon Musagetes gedeutet wird.

a b c

Weiter enthält das Museum von Neapel (1. Saal) einen sitzenden Apollon Musagetes mit porphyrnem Gewand und weissmarmornen Extremitäten. Die spätere römische Kunst liebte solche Zusammensetzungen, schon weil die harten Stoffe und ihre Bearbeitung viel Geld kosteten. Wenn das Auge die aus dem Farbencontrast und der Politur entstehende Blendung überwunden hat, so entdeckt es in den meisten derartigen Bildwerken, und so auch in diesem, eine geistige Leerheit, welche da ganz am Platze ist, wo der Stoff mehr anerkannt wird als die Form. Diese Buntheit ist eine der begleitenden Ursachen des Unterganges der antiken Sculptur gewesen.

d

In den „Halle der Musen" (4. Saal) steht Mehreres unter dieser Kategorie beisammen, was erst durch Restauration und willkürliche Deutung den betreffenden Sinn erhalten hat. So vielleicht selbst die treffliche Gewandstatue, welche hier und anderwärts Polyhymnia heisst u. s. w. Die unzweifelhaften Musen, z. B. Melpomene und die eine Euterpe, sind von ganz geringer Arbeit. Die sogen. Terpsichore, mit hochgegürtetem Untergewand und dem langwallenden Mantel, wie die Urania in der Vorhalle, ist sicher ein nach colossalem Vorbild reducirter Apollon Musagetes.

e

a In den Uffizien zu Florenz: erster Gang eine mit Recht oder Unrecht als Urania restaurirte Statue, mit dem majestätischen Motiv des vorn über die Brust, dann über die Schulter geschlagenen, endlich von hinten hervor unter den Ellbogen geklemmten Obergewandes (wie die angebliche Euterpe im Vatican, Galleria delle Statue, Nr. 400).
b Der Kopf schön und echt. — Ebenda, aus derselben Reihe eine sogen. Kalliope.

Bei Anlass der Musen sind am besten diejenigen zahlreichen weiblichen Statuen zu besprechen, welche unter dem sehr allgemeinen Namen von **Gewandstatuen** zusammengefasst werden. Für eine kritische Aufzählung (worauf hier kein Anspruch gemacht wird) wäre es unerlässlich, zu ermitteln, welchen göttlichen oder menschlichen Gestalten die verschiedenen Gewandungstypen zukamen. Die Schwierigkeit einer solchen Forschung leuchtet ein, wenn man erwägt, dass weit die meisten dieser Statuen gefunden wurden ohne Hände und Attribute, auch kopflos oder mit solchen Köpfen, die ihnen schon im Alterthum willkürlich gegeben worden waren; dass endlich schon das Alterthum häufig vorhandene Göttertypen zu Porträtbildungen benützte. So viel ist immerhin gewiss, dass eine Anzahl von Motiven der Stellung und Gewandung, hauptsächlich aus der spätern Zeit der griechischen Kunst, ein canonisches Ansehen genossen und um ihrer Schönheit willen beständig wiederholt wurden. Hauptsächlich gewährte der Chor der Musen, in den verschiedenen Auffassungen, die wir nachweisen können, einen Vorrath der schönsten Vorbilder für die Drapirung von Bildnissfiguren, so dass beim einzelnen Torso schwer zu entscheiden sein wird, ob er für eine Musenstatue oder für ein als Muse stilisirtes Bildniss gearbeitet worden. Ausserdem sind unter der Masse der „Gewandstatuen“ Stellungs- und Drapirungs-Motive von Göttinnen, symbolischen Personificationen, Priesterinnen, Theilnehmerinnen an Festzügen, selbst eigentlichen Genrefiguren begriffen; manche Motive gehören auch ganz ursprünglich der porträtirenden Kunst an und geben ideal aufgefasste griechische und römische Trachten wieder. — Wenn aus dem ganzen Alterthum keine andern Kunstwerke erhalten wären, so würden schon diese Gewandtorsen (selbst die gering ausgeführten nach guten Motiven) uns den höchsten Begriff von der alten Kunst geben. Es ist keine ruhig-grossartige und keine einfach-liebliche Stellung des beseelten Weibes, welche hier nicht in und mit einer theils prächtigen, theils schlichten Gewandung ausgesprochen wäre. Haltung und Gewandung wären beide für sich schön, aber es ist der hohe Vorzug der antiken Kunst, dass sie ganz untrennbar zusammengedacht sind und nur mit einander existiren.

Zu den reichsten Motiven gehört das schon bei den Musen vorkommende, auf verschiedene Attituden angewandte: theilweise Aufhebung des Gegensatzes zwischen Ober- und Untergewand, vermöge Durchscheinens des letztern durch das erstere. Weit entfernt von der Künstelei, welche z. B. im vorigen Jahrhundert bei mehrern Bildhauern zum peinlichsten Streben nach Illusion führte, ist hier der Contrast des Feinern und des Derbern und das Uebereinander der Faltung zwar mit der höchsten Kunst, aber ohne alle falsche Bravour behandelt; man sieht (wenigstens bei den bessern Exemplaren) immer, dass es dem Künstler vor Allem um die Hauptsache, um das schöne und sprechende Hervortreten der Gestalt im Gewande zu thun war, und dass er jene Zierlichkeit nur als Mittel zum Zwecke brauchte.

Eine räthselhafte (wohl römische) Figur, die sog. Pudicitia, mag hier zuerst genannt werden. Sie fasst mit der rechten Hand in der Nähe des Halses den Schleier, dessen Ende über den nach rechts hinübergelegten linken Arm herabfällt. Will sie sich verschleiern, oder hat sie sich eben entschleiert? — Das Auge bleibt in einer angenehmen Ungewissheit. Das Zurücktreten der rechten Schulter [1]), die Stellung der Füsse tragen mit zu diesem reizvollen Eindruck bei, der freilich durch die übermässige Schlankheit beeinträchtigt wird. Das schönste Exemplar im Braccio nuovo des Vaticans, mit ergänztem Kopf, ein geringeres im Hof des Belvedere; andere an vielen Orten. a b

Unter den übrigen zahlreichen Motiven, wovon immer eines reizender und sprechender ist als das andere, nennen wir beispielshalber dasjenige, wobei der Ueberschlag des Obergewandes erst über die Brust, dann über die Schulter geschwungen und von hinten hervor unter den Arm geklemmt wird (S. 110 a). Von vielen Beispielen eines der schönsten: die als Euterpe restaurirte Gestalt in der Galleria delle Statue des Vaticans. c

Wieder eine besondere Aufgabe ist in der verhüllten Gefässträgerin (Museo Capitolino, Zimmer des Sterbenden Fechters) gelöst, die man für Pandora oder Psyche mit der Büchse, für Tuccia mit dem Sieb u. s. w., mit dem meisten Recht aber als Trägerin eines Heiligthums in einem Festzuge erklärt hat. Für uns ist diese nur flüchtig gearbeitete Statue ein jedenfalls sehr schöner Versuch mehr, ein neues Motiv von Haltung und Geberde in feierlicher Gewandung auszudrücken. Allerdings zieht in demselben Raum die sog. Flora am schnellsten die Blicke auf sich, eine schöne Römerin, mit einem Kranz um das Haupt; über dem feinen Unterkleid ein eigenthümliches Obergewand, welches wahrscheinlich dem äussern Effect zu Liebe so gebildet ist: mit sehr weiter oberer Oeffnung, so dass d e

---

[1]) Welches ja nicht etwa als Nachbildung eines zufällig schmalschultrigen weiblichen Individuums aufzufassen ist.

es bei jeder Bewegung auf beide Arme herabfallen müsste; von einem schweren Stoffe, welcher so tiefe, schattige „Augen“ bildet, wie sie sonst kaum an einem antiken Gewande vorkommen; im Ganzen macht sich der Eindruck wie von einem schön drapirten Modell geltend [1]).

Den männlichen Togafiguren stehen am meisten parallel eine Anzahl mächtiger Gestalten von betenden oder opfernden Frauen. Weniger wegen der Ausführung als wegen der vollständigen Erhal- a tung nennen wir hier die sog. Pietas des Museums von Neapel (3. Saal der Bronzen). Das Untergewand tritt sehr bescheiden zurück; weit die Hauptsache ist der gewaltige Mantel, welcher die ganze Figur sammt dem Haupte umwallt. Von den ausgestreckten Armen klemmt der linke mit dem Ellbogen die beiden Hauptenden zusammen, welche hierauf in zwei Zipfeln unterhalb des linken Knies auslaufen; ein drittes Ende, dessen innerer Umschlag schön über die Brust hinläuft, fliesst dann über den linken Arm hinunter. — An Marmorexemplaren ist bisweilen die Arbeit besser, das Motiv aber der b Verstümmelungen wegen unverständlicher. — Gut erhalten, bis auf die Hände (deren jetzige Restauration allerdings die Betende nicht mehr erkennen lässt) und die Gewand-Enden rechts vom Beschauer, erscheint eine Marmorfigur dieser Art in derselben Sammlung (2. Gang), welche man unbedingt den herrlichsten römischen Gewandstatuen beizählen darf. Die bronzene Pietas würde daneben ins tiefe Dunkel zurücktreten.

Sehr häufig kommt dasjenige Motiv vor, welches unter den Musen vorzüglich der Polyhymnia eigen ist: das Obergewand verhüllt bereits die linke Seite und den linken Arm, so dass von der Hand nichts oder nur Fingerspitzen sichtbar sind; hinten herumgeschlagen, soll es mit der erhobenen Rechten eben noch einmal über die linke Schulter gelegt werden. Schön an zwei Statuen junger Römerinnen, c vielleicht von der Familie des Balbus, im Museum von Neapel, d 2. Gang, und an einer Kaiserin, 1. Gang. — Auch an der sog. Iphi- e genia, welche in der Kirche S. Corona zu Vicenza neben dem f 5. Altar links sich befindet. — Die florentinische Priesterin (Uffizien, Halle der Inschriften) ist wiederum eigenthümlich reizend verhüllt; aus dem weiten Obergewande, welches die ganze Gestalt umgiebt, sieht nur die Linke (mit der restaurirten Schale) heraus; die Brüste und der untergeschlagene rechte Arm sind im Gewande vor- g züglich edel ausgedrückt. — Eine köstliche Priesterin findet sich auch unter den halblebensgrossen Statuen in einem der hintern Säle (Stanza della Stufa) der Galerie des Pal. Pitti.

Das Untergewand wird als Hauptausdruck der Stellung behandelt in drei sitzenden Statuen aus der früheren Kaiserzit, welche man

---

[1]) Nach Brunn's Vermuthung genaue Nachbildung eines Bronze-Originals.

für Bildnisse theils der ältern, theils der jüngern Agrippina erklärt: Museo Capitolino, Zimmer der Kaiser; Villa Albani, untere Halle des Palastes; wozu als Ergänzung die bejahrte Sitzende mit verschlungenen Händen gehört, Museum von Neapel, 3. Gang[1]. Wenn es nun misslich bleibt, physiognomisch Partei zu nehmen für Bilder, welche entweder eine der tugendhaftesten oder eine der lasterhaftesten Römerinnen darstellen — und beide Taufen sind unsicher! —, so haben wir doch jedenfalls denjenigen allgemeinen Typus vor uns, in welchem sich die grossen Damen des Tacitus und Juvenal mit Vorliebe abbilden liessen. Das bequeme Anflehnen auf den Sessel, die schöne Entwickelung der schönen Glieder, die sich dabei ergiebt, mussten dieses Motiv sehr in Gunst setzen. Es ist aber jedenfalls griechisch, nicht römisch der Erfindnng nach. Freilich scheinen diese Statuen nur gut, bis man die sitzenden Frauen der Parthenonischen Giebel (Abgüsse in der Gyps-Sammlung der Accademia di San Luca, Palazzo Gregorio, Ripetta und der französischen Akademie, Rom) damit vergleicht. Mit welch' anderm Lebensgefühl fliessen hier die leichten Gewänder über die göttlichen Gestalten!

a

b

Eine sehr eigenthümlich und gut gedachte sitzende Spätrömerin müssen wir indess hier noch erwähnen. Man sieht in der obern Galerie des Capitolinischen Museums eine ganz eingehüllte Gestalt, mit der verhüllten Rechten das Gewand an das Kinn ziehend, die offene Linke unterschlagend. Die Statue soll Julia Maesa vorstellen, die Grossmutter der ungleichen Vettern Elagabal und Alexander Severus. Ueber den Ausdruck tiefen Sinnens in Haupt und Stellung vergisst der Beschauer gerne die nur mittelmässige Ausführung.

c

Ebenfalls Kaiserinnen scheinen dargestellt in den sog. Vestalinnen der Loggia de' Lanzi in Florenz. Vier derselben (von der offenen Seite des Gebäudes an gerechnet 2, 4, 5 und 6) zeigen das grandiose Motiv eines Obermantels, der von der rechten Schulter schief herab gegen das linke Knie, und mit seinem aufgenommenen Ende über den linken Arm geht; darunter das ärmellose Brustkleid, und das an den Hüften aufgenommene Unterkleid, dessen Bauschen wieder auf die Schenkel herabfallen. Die Stellung ist in jeder dieser colossalen Figuren besonders nuancirt, die Behandlung für die wahrscheinlich späte Zeit vorzüglich.

d

Auch die einfache griechische Idealgewandung wurde um ihrer Schönheit willen noch lange, und nicht bloss bei Göttinnen reproducirt. Es ist ein schlichtes langes Kleid, über den Hüften meist so gegürtet, dass etwas herabhängende Bauschen über dem Gürtel entstehen; dann ein Oberkleid, auf den Schultern geheftet und zu beiden

[1] Zwei Agrippinenstatuen von untergeordneter Arbeit in den Uffizien zu Florenz (Anfang des ersten Ganges). *

Seiten offen oder nur wenig geschlossen, vorn herabhängend bis in die Nähe des Gürtels, auf den Seiten etwas länger. Sechs eherne a Statuen im Museum von Neapel (3. Saal d. Br.), sämmtlich aus dem Theater von Herculaneum, nicht sehr alt, aber in alterthümlichem Stile, stellen diesen Typus mit verschiedenen Attituden verbunden dar; man wird sie als Tänzerinnen erklären dürfen. Die Arbeit erhebt sich nicht über die sorgsame Decoration. (Spuren von farbigem Niello an Augen, Gewandsäumen etc.) Eine ähnliche Marmorfigur b z. B. im Vorsaal der Villa Ludovisi zu Rom.

Die gänzliche Einhüllung der Gestalt in ein Gewand wurde ebenfalls nicht selten dargestellt; alterthümlich streng z. B. in zwei c Statuen (Grabstatuen) mit Bildnissköpfen im untern Gang des Museo Capitolino.

d In der Galerie zu Parma sind von den Gewandfiguren weit die besten Nr. 10, mit dem Motiv der sog. Polyhymnia, sehr verstümmelt, und Nr. 7, sog. ältere Agrippina, mit der Linken das Gewand aufnehmend.

Eine grosse Anzahl schöner Motive müssen wir übergehen, um der Kürze willen. Von den weniger bekannten Sammlungen muss hier, wegen mehrerer guter Gewandstatuen, das Casino der Villa e Pamfili bei Rom genannt werden; sonst verweisen wir noch auf f den 3. Gang des Museums von Neapel und auf den Braccio nuovo des Vaticans.

Wer im Süden der Gestalt und den Bewegungen des Volkes auch nur einen Blick gönnt, wird z. B. an jedem Brunnen überrascht werden durch die ungemeine Anmuth des Hebens und Tragens der Wassergefässe, Waschkörbe u. dgl. Auch hat die Kunst von jeher derartige Motive von Schönheit und Kraft sich zu eigen gemacht; Raphael gab ihnen die Unvergänglichkeit in einer tragenden Figur seines Incendio del Borgo (Vatican); Michel Angelo in der unerreichbaren Gruppe der Judith und ihrer Magd (Cap. Sistina). — Die Alten aber hatten das Glück, diesen Motiven in einer feierlichen, erhabenen Sphäre zu begegnen: bei den Processionen nämlich, wenn die Jungfrauen der Stadt und die Tempeldienerinnen, auf dem Haupt die Körbe mit den Heiligthümern oder Opfergeräthen, einherwandelten. Daraus entstand der Typus der Korbträgerinnen (Kanephoren). Die eine Hand leicht an den Korb erhoben, die andere eingestützt oder im Gewand verhüllt, mit langsamem, bloss angedeutetem Schritte, frei vorwärtsblickend kommen sie uns entgegen. So die herrliche bacchische Kanephore der Athener *Kriton* und *Nikolaos* in der untern g Halle der Villa Albani; neben ihr treten vier andere (ebendort) als flüchtige römische Arbeiten weit in den Hintergrund.

Noch viel ernster und feierlicher aber gestaltet sich dieser Typus

in der Karyatide; die festlichen Jungfrauen tragen über ihrem zum Capitäl gewordenen Korb das Gesimse eines Tempels. Von den auf der athenischen Akropolis (am Erechtheion) erhaltenen Karyatiden besitzt Rom (Vatican, Braccio nuovo) eine stark restaurirte antike Copie, welche der Sage nach einst im Pantheon soll angebracht gewesen sein; an Grösse und Ernst offenbar dem griechischen Original sehr nahe kommend[1]. — Von nicht viel geringerm Werthe ist die Karyatide im Hof des Palazzo Cepperello in Florenz. — Im Dogenpalast zu Venedig (Corridojo) zwei Karyatiden vom Theater von Pola, decorative römische Copien nach altgriechischem Typus. — Auf merkwürdige Weise ist in der Jungfrau zugleich die architektonische Stütze, die Stellvertreterin der Säule charakterisirt; man hätte sie, soweit es sich um die Tragkraft handelte, viel leichter bilden können; allein wenn das mechanische Bewusstsein sich dabei beruhigt hätte, so hätten Auge und innerer Sinn sich nicht zufrieden gegeben.

Unter den Knabengestalten nimmt **Eros** die erste Stelle ein. Wir kennen ihn als Statue nur unter demjenigen Typus, welchen ihm die vollendete griechische Kunst des 4. Jahrhunderts verlieh, und welche die Folgezeit wiederholte.

Eine der anmuthigsten Darstellungen, vielleicht nach *Lysippos,* welche den jugendlichen Körper in leichter Anstrengung zeigt, der sog. Bogenspannende Eros, ist leider nur in entweder sehr zerstückten oder bloss mittelgut gearbeiteten Exemplaren auf unsere Zeit gelangt. Die beste Arbeit zeigt in seinen alten Fragmenten der Vaticanische (Museo Chiaramonti); dann folgt derjenige im runden Saal der Villa Albani und derjenige in der obern Galerie des Museo Capitolino. Der besterhaltene im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto; der Kopf eine antike Restauration. Die Löwenhaut an dem stützenden Stamme des Exemplars in Venedig führte auf die Annahme eines spielenden Motivs: Eros den Bogen des Herakles prüfend. Nach dem Motiv einer Gemme und eines Sarkophagreliefs aber ist die Handlung vielmehr das Ziehen der Sehne über das Ende des Bogens.

Diesem kindlich schalkhaften Schützen steht ein jugendlicher Gott der Liebe gegenüber. Ungleich ernster und in den Formen entwickelter erscheint nämlich Eros in dem vaticanischen Torso: Galleria delle Statue, früher als „Vaticanischer Genius“ benannt, wie die Figur in der That vermuthlich einen Todesgenius oder den Tod selbst darstellte, dessen dem Eros verwandte Gestalt mit gesenkter Fackel aus den Sarkophagen so geläufig ist. Das schmale

[a] [b] [c] [d] [e] [f] [g] [h]

[1] Vermuthlich eine Arbeit des Atheners *Diogenes.* — Zwei andere Repliken im Palazzo Giustiniani, eine dritte im Garten der Villa Ludovisi. *

Haupt, mit den zusammengewundenen Locken über der Stirn, zeigt den Ausdruck sanfter Trauer; die Ausführung ist sehr mässig und die früher hergebrachte Zurückführung auf Praxiteles ganz unhaltbar. (Am Rücken die Ansätze für die Flügel.) Ein geringeres, aber a bis an die Kniee erhaltenes Exemplar im Museum von Neapel, 3. Saal. Eine kleine, aber in einzelnen Theilen besser erhaltene b Replik in der Galleria dei Candelabri des Vaticans. Neuerdings c aber kam eine Wiederholung in dem neuen Museum des Capitols zur Aufstellung, welche die Leier und wie es scheint ein Plectrum trug, so dass zweifelhaft ist, ob man in ihr einen jugendlichen Apollo oder einen Eros zu sehen hat.

d Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (Halle des Hermaphr.) „der Todesgenius" heisst, aber als Eros restaurirt ist, vereinigt die frühe Jugend des bogenspannenden Eros mit einem Ausdruck des Ernstes ohne Sehnsucht. Er blickt nicht „hinaus", sondern links abwärts und hält die rechte Hand auf die linke Schulter. (Ungleiche Arbeit, von der Hälfte der Schenkel abwärts restaurirt.) Ob Schlaf, Tod, oder der Sohn Aphroditens gemeint ist, wollen wir nicht entscheiden.

Die statuarisch erst spät vorkommende Gruppe: Amor, der die Psyche liebkost, ist bei einem schönen Ausdruck doch in den Linien der beiden Körper sowohl als in ihrer Durchbildung nur von mittlerm e Werth. Selbst das vorzügliche Capitolinische Exemplar (im verschlossnen Zimmer der Venus) macht hievon nur eine bedingte Ausf nahme; das florentinische (Uffizien, Halle des Hermaphr.) ist ziemlich gering. Noch später, an zahllosen Sarkophagen, werden die beiden Kinder immer jünger, endlich blosse sog. Putten, und in der Arbeit immer roher. Der neuern Kunst blieb hier ein Feld offen, auf welchem Canova und Thorwaldsen neu sein konnten.

Dem Eros-Typus nahe verwandt, doch fast nur in geringen Exemplaren vorhanden, erscheinen zwei andere Knabengestalten, die schönheitberühmten Söhne des Königshauses von Ilion, die Hirten vom Ida. Zunächst der jugendliche **Paris**, in einer späten römischen g Statue des Museums von Neapel (3. Saal); er ruht aufgelehnt, die Füsse übereinander, den Apfel in der Rechten hinter sich haltend; zwei Wurfspiesse lassen ihn zugleich als Jäger erkennen; neben ihm ein Hund. Es liegt in dieser Figur etwas von dem schönen Müssiggang ruhender Götter und Satyrn, aber die Ausführung ist sehr befangen. (Ueber den erwachsenen Paris in der Galleria delle Statue des Vaticans s. unten.) Eine andere beachtenswerthe Statuette in h der Villa Borghese.

Sodann **Ganymedes**. Die alte Kunst hatte in einem sehr berühmten Werke (von *Leochares*) das Aufwärtsschweben eines schlanken jugendlichen Körpers, verbunden mit dem Ausdruck der Hingebung,

als Ganymed dargestellt, der vom Adler behutsam emporgetragen wird (natürlich an einen Tronco angelehnt und jedenfalls für die Sculptur ein zweifelhafter Gegenstand). Ein kleines römisches Exemplar in der Gall. de' Candelabri des Vaticans. (Der einst viel genannte venezia- a nische Ganymed, im Dogenpalast, Camera a letto, ohne Tronco und b jetzt schwebend aufgehängt, ist eine mittelmässige römische Arbeit.) — Neben dieser mehr idealen Darstellung heben andere Statuen mehr den Hirtenknaben oder den Mundschenken hervor; so diejenige des Museums von Neapel (3. Saal): Ganymed auf den Adler gelehnt c und mit ihm sprechend, eine gute Arbeit mit schlecht restaurirter Handbewegung und modernem Kopf. (In der Nähe ein weit schlechterer Ganymedes.) Ein anderes, ebenfalls schlecht restaurirtes Exemplar in den Uffizien, erster Gang. — Auch Ganymed, den Adler tränkend, d kommt wenigstens in Reliefs vor. — Eine schöne kleine Brunnenstatue mit restaurirten Armen, auf den (nicht vorhandenen) Adler herab- e schauend gedacht, im Braccio nuovo des Vaticans, am Stamm der Name des Künstlers (?) *Phaidimos;* — eine unbedeutende im Gabi- f netto delle Maschere ebenda; — ein sehr schöner Gedanke in einer mittelguten Statue der Galleria de' Candelabri: Ganymedes die Schale g emporreichend; er und der Adler, welcher hier nicht als Hülle, sondern als Attribut des Zeus neben ihm steht, schauen aufwärts wie zu dem Gott empor. Es ist kein irdisches Aufwarten, sondern ein feierliches Kredenzen bezeichnet. (Der Arm mit der Schale neu, aber dem alten Ansatz nach wohl richtig ergänzt.) Raphael hat dies ähnlich empfunden, im Hochzeitsmahl der Farnesina, wo Ganymedes sich auf ein Knie niederlässt.

Die schöne lebendige Statue kleinern Maassstabes in den Uffi- h zien (Halle des Hermaphr.) hat einen Kopf und einen Adler von *Benv. Cellini,* stellte aber wohl ursprünglich Ganymed dar. Bildung und Stellung sind von gleicher Anmuth.

Kinderstatuen ziehen das Verhältniss zum Adler ins Drollig-Kindliche; so die sehr meisterhaft gedachte des kleinen Ganymed, welcher den Adler nach hinten umfasst, in der Galleria de' Cande- i labri des Vaticans.

Der Bilderkreis der Götter wird glorreich ergänzt durch **Dionysos**, den Gott der hohen Naturwonne. Nachdem ihn die Kunst lange als bärtigen Herrscher gebildet (S. 76), erhielt er zur Zeit des *Skopas* und *Praxiteles* die süsseste Jugend und sein bisher bloss burleskes Gefolge (man vgl. die Satyrn auf den ältern Vasen) eine reiche charakteristische Abstufung bis ins Schöne hinein. Ihm, dem reinsten Grundton und Mittelpunkt dieses gestaltenreichen Schwarmes (Thiasos), wurde eine Schönheit zugedacht, zu deren vollem Ausdruck männliche und weibliche Formen gemischt werden mussten. So ent-

stand der wunderbare Typus unbestimmter, zielloser Seligkeit, dessen tiefster Zug (wie bei der Aphrodite) eine leise Sehnsucht ist. Einem solchen Dasein kam vor Allem eine leicht ruhende Stellung zu, welche die Entwicklung eines reichen Körpermotives begünstigte, so das Auflehnen auf einen Rebenstamm, der später zu einer jungen Satyrgestalt belebt wurde; auch wohl eine leichtgewendete sitzende Haltung. Der Thyrsus, wo er vorkommt, dient der Gestalt zur Zier mehr als zur Stütze. Das Haupt, meist etwas geneigt, ist von einem Kranz von Weinlaub oder Epheu beschattet und von herrlichen Locken umgeben, die eine Stirnbinde zusammenhält. Mit Ausnahme eines Thierfelles ist Dionysos in der Regel nackt, doch auch nicht selten von den Lenden an mit einem Gewande bekleidet. — Daneben erhält sich der bärtige Dionysos-Typus auch in späterer Zeit fein umgebildet.

In den italienischen Sammlungen wird wohl dem sitzenden Torso (a) des Museums von Neapel (3. Gang) der unbestrittene Vorrang bleiben, indem hier die milden und weichen Formen des Gottes schöner und einfacher behandet sind als sonst irgendwo. Ein anderer (b) schöner sitzender Torso im Vatican (Galleria delle Statue). Der Torso eines stehenden Bacchus von sehr guter römischer Arbeit, als (c) Apoll restaurirt, in der innern Vorhalle der Uffizien zu Florenz. Die hervorragendste Arbeit, nach ihrer Behandlung offenbar auf ein griechisches Bronzeoriginal zurückgehend, ist der kürzlich in Tivoli (d) gefundene stehende Dionysos im Museo Capitolino, von tadelloser Erhaltung. — Interessant wegen der durchaus weiblichen Formen (e) eine Statue in der Sala della Biga des Vaticans.

Die volle dionysische Schönheit aber konnte nicht ergreifender hervorgehoben werden, als durch den Contrast mit einem bestimmten Begleiter aus dem Gefolge des Gottes. Die Kunst personificirte den Weinstock (Ampelos), auf welchen der Gott sich lehnte, zu einem Satyr, mit welchem er in verschieden charakterisirte Beziehungen (des Sprechens, des Aufstützens) gesetzt wird; bisweilen mischt sich ganz deutlich ein Zug des Humors ein: Ampelos kann die Stimmung seines Herrn nicht recht fassen und macht sich seine Gedanken darüber. Die vielleicht ehemals beste Gruppe dieser Art, ein sehr schönes (f) aber übel zugerichtetes Werk in der Villa Borghese (Hauptsaal), zeigt den vollständigern Typus des Gottes in seiner edelsten Gestalt; Ampelos jedoch ist grossentheils zerstört. Gut erhalten oder restaurirt, aber viel weniger hoch aufgefasst: Dionysos mit dem ausschrei- (g) tenden Ampelos im Museo Chiaramonti des Vaticans; — ähnlich, (h) aber kleiner und geringer im Dogenpalast zu Venedig, Corridojo; — grossartig und schwülstig mit einem frechen Ampelos, im Haupt- (i) saal der Villa Ludovisi; — kleiner und von guter römischer Arbeit (k) in den Uffizien (Halle der Inschriften), durch die Restauration,

welche auch die Basis umfasst, vielleicht zu viel nach links (vom Beschauer) geneigt; — roh decorativ und für einen baulich bedingten Gesichtspunkt berechnet, in der Galerie zu Parma[1]); — endlich als Seitenstück: Dionysos mit dem geflügelten Eros, im 2. Saal der Bronzen im Museum von Neapel; ebenda: eine treffliche Statuette des Bacchus mit dem Thyrsusstab. a b

Die überwiegende Menge der Bacchusfiguren sind unbedeutende römische Arbeiten: bisweilen von gutem Motiv, aber schwerer Ausführung, indem die Kunst den Ausdruck der reichen und weichen dionysischen Natur im Breiten und Ueppigen suchte. So die Statuen von Tor Marancio in der Gall. dei Candelabri des Vaticans und diejenigen im Museum von Neapel (2. Saal) (worunter eine stark ergänzte bessere). Mehrere, auch von den bessern, in der Villa Borghese. In eigenthümlicher Zusammenstellung thront Dionysos(?), neben sich eine kindliche Mädchengestalt, in einer sehr späten, nur sachlich merkwürdigen Gruppe derselben Villa (Faunszimmer). — Wo der Gott einen seiner Panther bei sich hat, wird man das Thier immer verhältnissmässig sehr klein gebildet finden. Man hat es deshalb auch schon als Luchs u. s. w. classificiren wollen. Die griechische Kunst aber, welche Pferde kleiner als danebenstehende Reiter, und selbst die Söhne Laokoons in einem kleinern Verhältniss bildete als den Vater, erlaubte sich auch die Freiheit, die bis über sechs Fuss langen Tiger und Panther auf ein Maass zu reduciren, woneben der Gott bestehen konnte. c d e f

Schliesslich müssen wir die zwei köstlichen florentinischen Bronzefiguren (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, dritter Schrank) erwähnen, welche den Bacchus als einen schlanken Knaben darstellen; das einemal hebt er mit beiden Händen Trauben empor; das andermal schlägt er beide Arme über das nach links abwärtsblickende Haupt, mit einem Ausdruck süssester Melancholie, den wohl kein Marmorbild des Gottes so wiedergiebt. g

Auch der köstliche sog. Narciss, dem Echo lauschend, im Museum von Neapel (Bronzen, 2. Saal) ist wahrscheinlich ein jugendlicher Bacchus. h

Bacchus als Kind in der unten genannten Gruppe mit dem Silen; als Säugling in den Armen einer der ihn pflegenden Nymphen: Gruppe im Hof des Palazzo Lante, Rom, (s. unten). i

In den Reliefs, auch an Sarkophagen, wo man den Gott in den verschiedensten Stellungen und Handlungen kennen lernt, erscheint

---

1) Dieses sehr colossale Exemplar wurde nebst dem gegenüber aufgestellten Herakles in den farnesischen Gärten auf dem Palatin gefunden. Herakles ist ebenso für eine bestimmte Untensicht gearbeitet. (Vgl. S. 79 Anm. 1.)

er nicht selten mit der von ihm geretteten **Ariadne**, welche, einmal in seinen Kreis aufgenommen, nur ihm ähnlich gebildet werden konnte. Selbständige Statuen dieser dionysischen Ariadne kommen wohl nicht vor, doch hat man einen der schönsten Köpfe des Alter-
a thums (im Museo Capitolino, Zimmer des Sterbenden Fechters) lange Zeit so benannt, bis man an den kleinen Hörnern darin einen ganz jugendlichen Dionysos erkannt hat. Augen, Wangen und Mund dieses Werkes geben gerade das Schönste und Süsseste der bacchischen Bildung, die Verlorenheit in sanfter Wonne, mit einer un-
b beschreiblichen Leichtigkeit wieder. Im anstossenden Faunszimmer findet sich ein geringerer, doch noch immer schöner Kopf, bei welchem man über die Benennung im Zweifel bleiben kann. (Die Augen zur Ausfüllung mit irgend einer andern Steinart bestimmt, wie an vielen Köpfen.)

c Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (erster Gang) Ariadne heisst, hat einen antiken bacchischen, ihr aber nicht angehörenden Kopf; der Leib möchte vielleicht der einer Muse gewesen sein. Ihre fast verticale linke Seite zeigt zwei Ansätze; sie muss sich auf Etwas gelehnt haben. (Beide Arme sind wegzudenken.)

Von derjenigen Stimmung, welche in Dionysos rein und göttlich waltet, gehen die einzelnen Aeusserungen wie Radien in die Personen seines Gefolges aus. Es ist die Naturfreude auf allen ihren Stufen, je nach der edlern oder gemeinern Art des Einzelnen. Man muss sich diesen „Thiasos" immer als Ganzes, als Zug der Scene denken, wie er in mehrern ganz trefflichen Reliefs und sehr vielen meist mittelguten oder geringen Sarkophagbildern, auch auf vielen Vasen sich stückweise darstellt. Allein schon die Kunst der besten Zeit, schon Meister wie *Praxiteles* haben die einzelnen Gestalten dieses Ganzen als Episoden einzeln gedacht und behandelt, und von den Nachahmungen gerade dieser Werke sind die Galerien voll.

Diese sämmtlichen Gestalten haben leisere oder derbere Anklänge an das Thierische, ja Bestandtheile von Thieren an sich. Nur so wurden sie geschickt zu dem vollkommen wohligen Genuss und zu dem endlosen Muthwillen, in welchem sie sich ergehen.

Die Hauptschaar besteht aus **Satyrn**. (Der römische und italienische Name „Faun" kann nur verwirren und wird am besten ganz beseitigt.) Ihre Abzeichen sind die mehr oder weniger bemerkliche Stülpnase, die etwas gespitzten Ohren, oft auch ein Schwänzchen und zwei Halsdrüsen; als Kleidung etwa ein Thierfell. Allein schon innerhalb dieser Gattung ist die reichste Abstufung zu bemerken.

Der edelste, dem Dionysos am nächsten stehende, ist der vom Flötenspiel ausruhende, an einen Baumstamm gelehnte (bisweilen bekränzt), eines der anmuthigsten und beliebtesten Motive der alten

Kunst, wahrscheinlich Nachbildung des *Praxitelischen* Satyros Periboëtos. Die Exemplare, in denen dieses Werk erhalten ist, sind zahllos; das beste römische Exemplar im Museo Capitolino (Zimmer des Sterbenden Fechters)[1]; andere gute im Braccio nuovo des Vaticans und in der Villa Borghese (Zimmer des Fauns). — Zwei geringe römische Wiederholungen im Pal. Pitti zu Florenz (inneres Vestibul über der Haupttreppe) geben dem Periboëtos einen kleinen Pan bei, durch welche Zuthat die Einsamkeit verloren geht, die für den geistigen Ausdruck der Figur so wesentlich ist. — Das Ueberwiegen des Genusslebens zeigt sich beim Periboëtos nur in dem vollen Rund der Züge und in dem etwas vortretenden Bauch, die Malice nur in einem kaum bemerklichen Zuge des Gesichtes.

Als Copie eines im Alterthum kaum minder berühmten Originals desselben *Praxiteles* von edelster Bildung ist der einschenkende Satyr in Villa Ludovisi, von dem ein trefflicher, leider verstümmelter Torso im Vatican (Gall. de' Candelabri Nr. 11), nicht zu übersehen.

Sein jüngerer Bruder ist der Satyrknabe, welcher die Flöte eben ansetzen oder weglegen will (was der Restaurationen wegen selten zu entscheiden ist), angelehnt mit gekreuzten Beinen. Gute Exemplare im Braccio nuovo des Vaticans, in der obern Galerie des Museo Capitolino und anderswo; ein geringeres im runden Saal der Villa Albani; keines wohl der Anmuth des Originals entsprechend. Ein Fragment in der Galerie zu Parma. (Auch der sog. Amortorso daselbst ist wohl eher von satyresker Bildung.) Die Satyrknaben und Kinder, von welchen einzelne treffliche Köpfe vorkommen, sind theils von harmlosem, theils auch schon von nichtsnutzigem, spöttischem Ausdruck; ein noch fast unschuldiges, heiter lachendes Köpfchen in der obern Galerie des Museo Capitolino; eine ganze Anzahl, von verschiedenem Ausdruck, im Museo Chiaramonti (Vatican).

Zu den edlern Satyrn gehört insgemein auch noch derjenige, welcher den jungen Dionysos auf der Schulter tragen darf. Sein leichtes Ausschreiten und Lachen, dann der schlank-elastische, wie von innern Federkräften bewegte Körperbau unterscheiden ihn indess wesentlich vom Periboëtos und nähern ihn schon den übrigen Satyrn. Meist stark restaurirt, lässt er Zweifel übrig in Betreff der Haltung seiner Arme und der Gestalt des Bacchuskindes. Treffliches, aber sehr überarbeitetes Exemplar im Museum von Neapel (3. Gang); andere im Braccio nuovo des Vaticans und in der Villa Albani

[1]) Einer der schönsten Torsen, vielleicht das praxitelische Original, auf dem Palatin gefunden, ist jetzt in Paris; der Gypsabguss im Museum der franz. Ausgrabungen auf dem Palatin.

(Nebengalerie rechts). Das Kind ist wohl bisweilen als blosser junger Bacchant gedacht. — In der Stellung sehr ähnlich der hie und da vorkommende Satyr, welcher ein Zicklein trägt.

Wie das Flötenspiel dem idyllischen, einsam ausruhenden Satyr zukommt, so die Klingplatten und das Tamburin der bereits in Bewegung gerathenen bacchischen Schaar. Aus den hier zu nennenden Gestalten spricht bald ein heiterer, bald ein wilder Taumel, der als zweites, dämonisches Leben den oft meisterhaft gebildeten Körper durchbebt. Der denkbar heftigste Eifer des Musicirens spricht sich a in der berühmten florentinischen Statue aus (Uffizien, Tribuna); die Bewegung zeigt freilich, dass in dieser Musik die Melodie dem in wildem Tactiren vortrefflich ausgesprochenen Rhythmus untergeordnet ist. Der Kopf und die Arme sammt Klingplatten von *Michelangelo* restaurirt; das Uebrige trotz der verletzten Oberfläche einer der besten Satyrtypen. — Ganz anders und wiederum in seiner Art unvergleichlich der fälschlich als Klingplattenspieler ergänzte b der Villa Borghese (in der Mitte des Faunszimmers); ein ältlicher Virtuose des Spieles und des Tanzes zugleich, dreht er sich mit wirbelnder Schnelligkeit auf beiden Füssen herum; seine sehnig ausgetanzten Glieder und seine originell hässlichen Gesichtszüge sind auf das Geistvollste behandelt. (Nach Andeutung der aufgeblasenen Backen wie nach Reliefdarstellungen als Flötenspieler ergänzt zu denken.)

Wüster und wilder ist die Geberde des colossalen Tänzers der- c selben Sammlung (Hauptsaal), welchem der Hersteller einen Hirtenstab in die Hände gegeben hat. Die Arbeit, so weit sie alt ist, kann noch immer für gut gelten, doch wirkt gewisses Detail, wie z. B. die schwellenden Bauchadern u. dgl., in dem grossen Maassstab schon d nicht mehr angenehm. (Ein dritter grosser Satyr, im Faunszimmer, ist mehr als zur Hälfte neu.) — Zwei fast identische Statuetten, springende Satyrn mit Klingplatten, sich stark zurückbeugend, in e der Galleria de' Candelabri des Vaticans; vielleicht Nachbildungen eines berühmten Originals. Richtig ergänzt zeigen sie das äusserst komische Motiv eines Satyrs, der mit der einen Hand sein Schwänzchen hält und in der angestrengtesten Rückwärtsdrehung des Kopfes dasselbe besieht. Wiederholungen in ausseritalienischen Sammlungen. f — Ein eifriger Bläser der Doppelflöte, kleine Bronze in den Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, dritter Schrank.

Bisweilen ist es mehr ein blosses fröhliches Aufspringen als ein eigentlicher Tanz, was der Bildner geben wollte. So vielleicht in der g herrlichen Statuette des Museums von Neapel aus Pompeji (2. Saal d. Br.); aufwärts blickend, mit den Fingern der einen Hand in der Luft schnalzend, schwebt der nicht mehr junge Gesell mit, ich möchte sagen, hörbarem Jubelruf dahin.

Eine vorzügliche Satyrstatuette, deren restaurirte Arme jetzt einen Tänzer mit Castagnetten in den Händen aus ihr gemacht haben, im Lateranensischen Museum, ist von Brunn mit höchster Wahrscheinlichkeit für eine Copie nach *Myron* erklärt worden; sie zeigt Marsyas, der in überraschter Freude auf die Flöten, welche Athene eben wegwirft, zufahren will (ganz ähnliche Bronzestatuette seit kurzem im British Museum). Man unterlasse nicht, das Bildwerk mit Rücksicht auf den gewählten Moment mit dem Myronischen Diskuswerfer (Sala della biga des Vaticans) zu vergleichen. a

Sehr wesentlich ist endlich das Verhältniss der Satyrn zum Wein, dessen Werth, Bereitung und Wirkung an und mit ihnen hauptsächlich dargestellt wird. (Weinbereitende Genien und Eroten sind in der Regel eine spätere, schwächere Schöpfung.) Die Reliefs geben den betreffenden Bilderkreis vollständig; wir müssen uns auf die Statuen beschränken.

Schon an der Traube hat der Satyr seine lüsterne Wonne: er hält sie empor und besieht sie mit einem Gemisch von Lachen und Begier, das die Kunst gerne raffinirt behandelte. Ein Meisterwerk der sog. Fauno di rosso antico, in dem Faunszimmer des Museo Capitolino, spät und zur Hälfte neu, aber in den erhaltenen Theilen classisch für die Behandlung des Satyrleibes. Eine Wiederholung in Marmor, im grossen Saal desselben Museums; ein gutes Exemplar, wiederum in Rosso antico, im Gabinetto delle Maschere des Vaticans. Andere a. a. O. b c d

Wenn in diesem Typus die Frechheit des ausgewachsenen Satyrs kenntlich vorherrscht, so verknüpfen andere Statuen dieselbe Handlung mit einer jugendlichern und edlern Körperbildung und einem harmlosern Ausdruck; es sind schlanke, ausschreitende Gestalten in der Art des Satyrs mit dem Bacchuskind; leider fast sämmtlich stark restaurirt, doch so beschaffen, dass man ein ausgezeichnetes Urbild vermuthen darf, in welchem ein eigenthümliches Problem elastisch-jugendlicher Form und Bewegung schön muss gelöst gewesen sein. Drei Exemplare von ungleichem Werthe im Museum von Neapel, 3. Saal; eines von parischem Marmor, mit echtem, edlem Kopf, aber schwankender Behandlung, in den Uffizien zu Florenz (erster Gang). — Hieher gehören auch noch folgende Werke. Auffallend ideal, und deshalb vereinzelt stehend: der schöne Satyr mit dem Füllhorn, im Hauptsaal der Villa Ludovisi[1]). — An dem vorgeblichen „Bacchus mit Faun“ im zweiten Gang der Uffizien zu Florenz ist nichts als der Torso der erstern Figur alt; von guter Arbeit, vermuthlich einer der edlern jungen Satyrn. Der daneben kauernde kleine „Faun“ sammt allem Uebrigen ist neu. — Ein sehr e f g h

[1]) Replik im Museum zu Palermo. *

schöner Satyrtorso desselben Ranges, doch mehr ausgewachsen, nach
a rechts lehnend, ebenda (Halle des Hermaphr.; nicht restaurirt, aber
b geglättet). — Im Palast Pitti (äusseres Vestibul über der Haupttreppe) zwei Satyrn, welche ihre Panther mit emporgehaltenen Trauben necken, ein öfter vorkommendes, aber bisweilen nur vom Restaurator herrührendes Motiv.

Einzelne Satyrköpfe, ganz in Weinlaub eingehüllt, drücken das lüsterne Lauern vortrefflich aus; die Behandlung der Augen und das
c Zähnefletschen nähern sie der Maske. Ein Beispiel im Museo Chiaramonti des Vaticans; Haar, Bart und Schnurrbart bestehen aus lauter Trauben und Weinlaub.

Diese Frechheit, welche der genossene Wein erregt, giebt sich in zwei nur einfach als Brunnenfiguren ausgeführten, aber gut gedachten
d sitzenden Satyrn mit Schläuchen kund, im Braccio nuovo des Vaticans. Schon das Ausstrecken ihrer (theils alten, theils richtig restaurirten) Beine ist so sprechend, dass diese Theile allein nur zu weinfrechen Satyrn passen könnten. — Zu den frechen und boshaften
e Satyrn gehört auch der kleine Torso im Museum von Neapel (2. Saal), welcher einst aus spitzem Munde Wasser spritzte.

Eine andere, vorzüglich gut repräsentirte Schattirung ist die Weinseligkeit. Nirgends wird dieser Seelenzustand köstlicher dargestellt als in dem auf dem Schlauch liegenden bärtigen Satyr, welcher mit der aufgehobenen Rechten der ganzen Welt ein Schnipp-
f chen schlägt, Museum von Neapel, grosse Bronzen. Das eigenthümliche elastische Leben des Satyrleibes ist in der bewegten Linie, die von der aufgestützten linken Schulter nach dem rechten Schenkel geht, sehr energisch ausgesprochen. — Damit ist ein guter, aber
g stark überarbeiteter Satyr im Vatican (Gall. d. Statue) zu vergleichen.

Arme, alte, verstossene Satyrn (oder vielmehr Silene) mit mürrischem Ausdruck müssen inzwischen Schläuche halten und schleppen.
h (Meist Brunnenfiguren.) Ein solcher im runden Saal der Villa Albani. Zu Trägern eines Wasserbeckens hat der moderne Ergänzer
i zwei dieser Art, in der Galleria dei Candelabri des Vaticans, hergerichtet, indem er ausser dem Becken einen dritten Träger hinzufügte; die beiden antiken Figuren haben ihre Vorbilder im Theater zu Athen; eine römische Wiederholung einer Figur befindet sich
k auch im Conservatorenpalast zu Rom. Auch ein jugendlicher, brutal-fröhlicher Schlauchträger kommt vor.

Endlich überwältigt der Schlaf den trunkenen Satyr. Ein Werk, das dem berühmten „Barberinischen Faun" in der Münchener Glyptothek gleich käme, besitzt Italien in dieser Gattung nicht. Der bron-
l zene des Museums von Neapel (3. Saal der Bronzen) ist bei seinen starken Restaurationen und der etwas conventionellen Behandlung des Ursprünglichen nur durch das Motiv interessant. Er schläft sitzend

auf einem Felsstück, den rechten Arm über das Haupt gelegt, den linken hängen lassend, als wäre ihm eben das Trinkgefäss entglitten.

Ein bestimmter Satyr, Marsyas, hat durch sein bekanntes Schicksal der antiken Kunst Anlass gegeben zu einen der wenigen Motive körperlicher Qual, welche sie behandelt hat. Vielleicht wäre auch dieses unterblieben, wenn nicht gerade der Satyrleib mit seiner elastischen Musculatur in der Stellung eines an den Armen Aufgehängten eine besonders interessante Aufgabe dargeboten hätte. Es gab eine namhafte Gruppe im Alterthum, welche Apoll, einen oder zwei Sklaven und den unglücklichen Satyr dargestellt haben muss; davon sind die jetzt vorhandenen Marsyasfiguren, u. a. eine in der Villa Albani (im Kaffeehaus), zwei in den Uffizien zu Florenz (Anfang des zweiten Ganges, der links von *Donatello* ergänzt), Einzelwiederholungen, die freilich nur einen schwachen Begriff geben von dem grossen Raffinement, welches wir im Urbild voraussetzen dürfen. — Den bereits Geschundenen darzustellen, war erst die Sache der neuern Kunst, die in ihrem h. Bartholomäus durch das höchstmögliche Leiden Eindruck machen wollte. (Statue des *Marco Agrate* im Dom von Mailand.) Bei *Michelangelo* (in der Sistina) zeigt der Heilige eine abgezogene Haut zwar auch vor, allein er hat zugleich eine andere am Leibe. a

Einen andern leidenden Satyr glauben wir in dem vorzüglichen Colossaltorso der Uffizien (Halle des Hermaphr.) von bester griechischer Arbeit zu erkennen. Nach einem Ansatz des linken Schenkels zu urtheilen, muss er gesessen oder gelehnt haben, während doch die Formen des Leibes die grösste Erregung zeigen. Welcher Art sein Leiden war, ob ihm ein Dorn ausgezogen wurde u. dgl., ist schwer zu errathen. Als derber und wilder Satyr giebt er sich durch die herculische Bildung von Brust und Rücken, durch den auswärts geschobenen Bauch mit kräftigen Adern zu erkennen. b

Einer der alten Satyrn (ja eine ganze Gattung derselben) führt den Namen **Silen.** Er könnte der wohlmeinende Vater der ganzen Schaar sein, allein sein unverbesserlicher Weindurst macht ihm zu oft die stützende Hülfe der Jüngern nöthig und bringt ihn um alle Achtung. Der alte, fette, kahle Buffone kann sich nicht einmal immer auf seinem Eselchen halten, sondern muss auf einem Karren mitgefahren werden; dafür wird er geneckt ohne Erbarmen. Diese seine Privatleiden erfährt man jedoch fast nur aus Vasen und Reliefs; in den Statuen macht er etwas bessere Figur. Die Haarlöckchen, die über seinen ganzen Leib verbreitet sind, die Behandlung der Extremitäten, ja die fast angenehme Hässlichkeit seines Kopfes selbst geben ihm bisweilen etwas sehr Distinguirtes. So wird man z. B. dem Silen der Villa Albani (im sog. Kaffeehaus) schon seiner niedlich gestellten Füsse wegen zugestehen, dass er eigentlich zum Ge- c

schlecht der feinern Schwelger gehöre. (Ein anderes, sehr gutes, aber
a weniger erhaltenes Exemplar in der Sala delle Muse des Vaticans.)
— Im Ganzen aber sind Silen und sein Schlauch gar zu unzertrennlich, als dass dem Alten gründlich zu helfen wäre. Er reitet darauf und hält das weiche Gefäss an zwei Zipfeln (Statuette im Museum
b von Neapel, 2. Saal der Bronzen), während dessen Mündung, wie in der Regel, als Brunnenöffnung dienen muss; er liebkost den theuren Behälter (Statuette ebenda) gerade wie er es sonst mit dem kleinen Panther des Bacchus macht (Statuette ebenda). Eine kleine
c Marmorfigur in der Galleria de' Candelabri des Vaticans stellt den komischen Moment dar, in welchem er den Schlauch und das Trinkhorn beim besten Willen nicht mehr in Verbindung bringen kann. Zwei alte Silene, am Schlauch eingeschlafen, im 6. Zimmer
d des Lateran.

Die Folgen zeigen sich in einer kleinen Statuette des Museums
e von Neapel (zweiter Gang): Silen, wahrscheinlich schrecklich gefoppt bittet kniend und mit gefalteten Händen um Gnade. (Dasselbe Motiv nicht selten auf Vasen.) — Als Brunnenfigur drückt er auch wohl sitzend mit aller Kraft auf ein Traubenbüschel, in welchem die
f Mündung angebracht ist. (Uffizien, Halle der Inschriften.)

Bisweilen aber offenbart Silen eine höhere Natur; er ist der Erzieher und Hüter des Bacchus während der bedrohten Jugend desselben gewesen. Mit dem göttlichen Kinde auf den Armen, freundlich ihm zulachend, erscheint er wieder als schlanker bärtiger Satyr in beginnendem Greisenalter, von gemässigter herakleischer Bildung. Von seinen Zügen sind alle wesentlichen Elemente, aber sehr veredelt
g beibehalten. Eine gute Statue im Braccio nuovo des Vaticans;
h Köpfe im Museum von Neapel (3. Saal) und in der obern Galerie
i des Museo Capitolino; — bei weitem die beste Statue dieses Typus, in der Detaildurchführung als classisch geltend, ist mit der alten Borghesischen Sammlung in den Louvre übergegangen.

Eine bedeutende Stufe tiefer nach der Thierwelt zu finden wir die **Pane.** Das einsame halbgöttliche, halbthierische Waldwesen hat sich, den vorhandenen Kunstwerken nach, längst in den Kreis der dionysischen Genossen begeben und sich dort zu einem ganzen Geschlecht vervielfacht. Als einzelne Figur ist er fast nur in untergeordneten Werken decorativer Art auf unsere Zeit gekommen, an welchen man immerhin den meisterhaft gedachten Uebergang aus den Ziegenfüssen in den satyrhaften Menschenleib und die geistvolle Vermischung menschlicher und thierischer Züge im Gesicht studiren kann. (Ein seitwärts ins Affenmässige gehender Ausdruck in einem
k gut gearbeiteten Köpfchen des Vaticans, Büstenzimmer.) — Zwei
l grosse Pane als Gesimsträger, im Hof des Museo Capitolino; eine
m sehr chargirte Panmaske als Brunnenöffnung ebenda, im Zimmer des

Fauns. — Häufig ein kleiner Pan im Mantel mit der vielröhrigen Hirtenflöte in der Hand, von drolligem Ausdruck des Wartens und Zusehens, wahrscheinlich attischer Erfindung: in dem genannten Hofe; a auch im Garten der Villa Albani; derjenige im Garten der Villa b Ludovisi ist ein Werk des 16. Jahrhunderts, aber nicht von *Michelangelo*, sondern von einem affektirten Nachahmer desselben. — Mit grosser Wahrscheinlichkeit ist auch eine interessante Büste des Museo Capitolino (obere Galerie) Pan genannt worden. c

Von Gruppen ist die des Pan und Olympos in leidlichen Nachahmungen eines ausgezeichneten Werkes vorhanden. Der Contrast in Stellung und Bildung zwischen dem Waldgott und dem ganz jungen Satyr, welcher bei ihm die Musik lernt, hatte für die Kunst denselben ungemeinen Reiz, welchen sie auf einer andern Stufe in der Zusammenstellung von Centauren als Lehrern mit jungen Helden wiederfand. (Die besten Exemplare besitzt Florenz: eines, unsichtbar, in dem Magazin der Uffizien; eines im ersten Gang der Uffizien, d mit dem echten Kopf des Olympos von angenehm leichtfertigem Ausdruck; ein Olympos ohne den Pan, im zweiten Gang der Uffizien, e roh, aber gut erhalten; ein anderes gutes Exemplar im geheimen Cabinet des Museums von Neapel; geringere in der Villa Ludo- f visi zu Rom, Vorsaal; zur Hälfte neu, in der Villa Albani, unter- g halb des Kaffeehauses. Andere a. a. O.

Von einem sehr artigen Motiv: Pan, der einem Satyr einen Dorn aus dem Fusse zieht, ist u. a. ein kleines und bedeutend ergänztes Exemplar in der Galleria dei Candelabri des Vaticans erhalten; h eines in der Casa di Lucrezio zu Pompeji. i

Pan in anderer Gesellschaft ist bisweilen von derjenigen Art, welche in den italienischen Sammlungen nicht leicht aufgestellt wird. Ein Hermaphrodit, den zudringlichen Pan abwehrend, kleine Gruppe, k in den Uffizien (Halle des Hermaphroditen); hier ist der ganze Pan neu, angeblich von *Benv. Cellini.*

Ueberdem kommt Pan vereinzelt in fast ganz menschlicher Gestalt vor, mit leiser Andeutung von Hörnern oder mit blossen Ziegenfüssen: Relief im 6. Zimmer des Lateran; Hermenkopf in Villa l Borghese. m

Nicht dem Ursprung, wohl aber der spätern kunstüblichen Form zu Liebe müssen wir noch die **Centauren** hierher rechnen. Auch sie, ehemalige Jäger und wilde Entführer, gerathen in den dionysischen Kreis hinein, dem sie durch ihre Weinlust von jeher nahe gestanden. Bisweilen ziehen sie auf den Reliefs den Wagen des Gottes an der Stelle der Panther; auf ihrem Rücken etwa ein kleiner Genius, der sie zügelt oder mit ihnen spricht. So trugen auch die beiden (nächst einem Werk des Louvre) ausgezeichnetsten Centaurenstatuen (von *Aristeas* und *Papias* aus Aphrodisias) im grossen Saale des Museo n

Capitolino auf ihrem Pferdeleib je einen Amorin, der ihnen beide Hände gfesselt hielt, nicht einen Satyr, wie sie ergänzt sind [1]). Die Arbeit, obwohl erst aus hadrianischer Zeit, ist vorzüglich, und die Uebergänge aus den menschlichen in die thierischen Formen sind mit einem Lebensgefühl gegeben, welches an die Wirklichkeit solcher Wesen glauben macht; die Erfindung gehört der Diadochenzeit an. (Die Aehnlichkeit des ältern mit den Gesichtszügen des Laokoon bleibt immer auffallend; jedenfalls sollte ein Gegensatz des Alters und der Jugend, der Heiterkeit und des Trübsinns dargestellt werden.) Es versteht sich übrigens, dass die Marmorstatue nicht die geeignete Form war, um den Centauren in voller bacchantischer Bewegung zu zeigen. Eine Anzahl wunderbarer kleiner pompejanischer Gemälde geben uns erst einen vollen Begriff von dem, was man Satyrn und Centauren zutraute.

Von den weiblichen Gestalten des dionysischen Kreises sind viele in Gemälden und Reliefs, aber nur wenige in Statuen nachweisbar. Die Bildung der Ariadne als Statue ist vielfach zweifelhaft; ob sie oder eine blosse bacchische Tänzerin in einer wunderschön bea wegten und bekleideten vaticanischen Figur (Gabinetto delle Maschere) dargestellt sei, lassen wir fraglich; das mit Epheu bekränzte Haupt, von dionysischer Süssigkeit, ist alt und echt. — Eine b junge Satyrin in der Villa Albani (Nebengalerie rechts), zeigt in ihrem zwar aufgesetzten, schwerlich echten Köpfchen die Merkmale ihrer Gattung, auch das Stumpfnäschen, in das Mädchenhafte übersetzt; ihr schwebender Tanzschritt veranlasste, vielleicht mit Recht, eine Restauration der Hände mit Klingplatten. — Eine ruhig stehende, mit einem Thierfell über dem Gewande, in der untern Halle des c Conservatorenpalastes auf dem Capitol; leider ist an dieser schön gedachten Statue der Kopf zweifelhaft. — Eine hochausschreitende schlanke Bacchantin mit einem Luchs, unter Lebensgrösse, an Kopf und Armen kläglich restaurirt, zeigt noch ein schönes d Motiv in geringer römischer Ausführung (Uffizien, Verbindungsgang). — Eine herrliche weibliche bacchische(?) Gewandfigur im Pae lazzo Valentini zu Rom, rechts vom Eingang an Piazza dei SS. Apostoli. — Eine hübsche nackte Bacchantin mit Thierfell, im f Dogenpalast zu Venedig (Corridojo), trägt jetzt einen Dianenkopf. — Eine in ihrer Art vortreffliche auf der Erde sitzende g Alte (in der obern Galerie des Museo Capitolino) offenbart ein Verhältniss zur Amphora, welches wenigstens eben so innig ist, als das des Silens zum Schlauch; ihr mageres Haupt ist vergnüglich

* [1]) Die richtige Ergänzung giebt der borghesische Centaur im Louvre, auch derjenige im Thiersaal des Vaticans an die Hand.

aufwärts gerichtet; ihr offener Mund und ihr Hals sind lauter Schluck und Druck. Dieses derbe Genrebild darf man nicht in den bacchischen Kreis rechnen; doch giebt es in der Villa Albani sogar eine Panisca; Centaurinnen und weibliche Satyrn kommen in pompejanischen Gemälden und Bronzen und auf Sarkophagreliefs vor. a

Alle diese Gestalten sind nun immer nur Bruchstücke eines grossen Ganzen, welches die Phantasie aus ihnen und aus den Reliefs und Gemälden, auch wohl aus den Schilderungen der Dichter mühsam wieder zusammensetzen muss. Allerdings so wie *Skopas* und *Praxiteles* den bacchischen Zug im Geiste an sich vorbeigehen sahen, so wird ihn weder die Combination des Künstlers, noch die des Forschers je wieder herstellen.

Noch die spätere griechische Kunst wurde nicht müde, diesen Gestaltenkreis mit neuen Scenen und Motiven zu bereichern. Als die Griechen den Orient erobert hatten, symbolisirten sie ihre eigene That, indem sie Dionysos als den Eroberer von Indien und seinen Zug als einen Triumphzug darstellten, in welchem gefangene Könige des Ostens, Wagen voller Schätze und asiatische Zugthiere mit abgebildet wurden. Unermüdlich wurden bacchische Opfer, Gastmahle, Feste, Tänze u. s. w. von Neuem variirt, und die ganze Decoration von Häusern und Geräthen vollkommen mit bacchischen Gegenständen und Sinnbildern durchdrungen.

Nun die merkwürdige Parallele zu diesem bacchischen Gestaltenkreis.

Schon bei Anlass des Poseidon wurde angedeutet, wie die alte Kunst das Element der Fluth von seiner trüben, zornigen Seite aus symbolisirte. Allerdings bildete sich später der Zug der **Meergottheiten** nach dem Vorbilde des Bacchuszuges zu einem rauschenden, selbst theilweise fröhlichen Ganzen um, (wahrscheinlich in Folge einer berühmten Arbeit des *Skopas*), und die Tritonen entlehnen von den Satyrn die Ohren, von den Centauren die pferdeartigen Vorderfüsse, welche ihrem Oberleib erst die rechte Basis im Verhältniss zum Fischschwanze geben. Allein der Triton, selbst der ganz jugendliche, behält doch meist einen trüb-leidenschaftlichen Ausdruck, der sich in den tiefliegenden Augen, den eigenthümlich geschärften und gebogenen Augenbrauen, dem schönen aber gewaltsam zuckenden Mund und in der gefurchten Stirn offenbart. So der grossartige vaticanische Tritontorso (Galleria delle Statue). Ganz in der b Nähe (Saal der Thiere) steht die wohlerhaltene Gruppe eines Tritons, c welcher eine Nereide entführt, mit Amorinen auf dem Schweif, vortrefflich erfunden, aber von sehr ungleicher Ausführung. Hier ist das Profil des Halses zu einer Art von Halsflosse geschärft, welche

den Ausdruck von Leidenschaft und Anstrengung sichtbar steigert. (Wahrscheinlich eine Brunnengruppe.)

Die schön belebte Jünglingsgestalt auf dem Delphin reitend, im a ägyptischen Zimmer der Villa Borghese, zeigt allerdings in Kopf und Geberde den Ausdruck der Fröhlichkeit und Elasticität. Allein es ist in dieser durchaus menschlichen Figur kein Triton dargestellt, sondern wahrscheinlich Palämon, und zudem ist der Kopf (vom Satyrtypus) der Statue fremd. Als eine der erfreulichsten Brunnenstatuen — das Wasser kam aus dem Mund des Delphins — verdient sie noch eine besondere Beachtung.

Nicht immer aber wird in den Tritonen das Jugendliche mit dem schönen und herben Trübsinn dargestellt; es giebt auch alte, bärtige, mit lachendem oder komisch-grämlichem Ausdruck, Silene der Fluth, b wenn man will. Solche sind verewigt in dem Mosaik der Sala rotonda des Vaticans (aus den Thermen von Otricoli). Die von allem Wetter gebräunten Seeleute, meist mit hübschen jungen Nereidenweibchen hinter sich auf dem geschwungenen Schweif, haben es hier mit allerlei Meerungeheuern zu thun, als da sind Seepferde, Seegreifen, Seeböcke, Seestiere, Seedrachen u. dgl.; diese Meerwunder werden geneckt, gefüttert und gezäumt. Es sind Scenen aus dem Stillleben der persönlich gewordenen Seewelt, hier von drolliger Art.

An den Sarkophagen haben dagegen auch die alten Tritonen in der Regel den ernsten und trüben Ausdruck.

Bei den nackten oder beinahe nackten Nereiden versteht es sich von selbst, dass die Kunst sie nur heiter mädchenhaft bilden durfte. Bedeutende Statuen sind kaum vorhanden, wohl aber reizend gedachte (meist gering ausgeführte) Statuetten, welche diese zierlichen Wesen auf Seewiddern reitend darstellen (Beispiele an mehreren c Orten). Das einzige bedeutendere Marmorwerk, die Florentinische Nereide auf dem Seepferd (zweiter Gang der Uffizien) lässt trotz Verstümmlung und Restauration ein so reizendes Motiv erkennen, dass man in dieser römischen Brunnenfigur die Nachahmung einer Gestalt des *Skopas* zu finden glaubt.

Als die antike Kunst, wahrscheinlich nach der *praxitelischen* Zeit [1]), nach immer wirksamern Ausdrucksweisen des Schönen suchte, gerieth sie auf die Schöpfung des **Hermaphroditen**, wobei ihr ein schon vorhandener Mythus entgegen kam. Es war aber bei dieser Aufgabe kein rechtes Gedeihen. Man konnte den Dionysos der weichen Weiblichkeit, die Amozone der männlichen Heldengestalt sehr nähern

---

[1]) Die früheste nachweisbare Statue eines Hermaphroditen, etwa vom Ende des 3. Jahrh., durch die Ausgrabungen in Pergamon nach Berlin gekommen, lehnt sich an den Dionysostypus und zeigt die monströse Bildung in einer absichtlichen Schaustellung wie ein Naturwunder.

und dabei den strengsten Gesetzen der Schönheit in vollstem Maass genügen; es fand dabei eine echte Durchdringung dessen statt, was am Manne und was am Weibe schön dargestellt werden kann. Hier dagegen werden auch die äusserlichen Kennzeichen der Geschlechter in Einer Gestalt vereinigt, als ob die Schönheit in diesen läge und sich nun doppelt mächtig aussprechen müsste. Man vergass dabei, dass alles Monströse schon a priori die geniessende Stimmung zerstört, indem es, wenn auch nicht den Abscheu, so doch Unruhe und Neugier an deren Stelle setzt; dass ferner das Schöne nur an bestimmten Charakteren und nur im Verhältniss zu denselben vorhanden und denkbar ist und bei willkürlichen Mischungen zerfliesst[1]). Es geschah nun zwar das Mögliche, um über die Formen dieses Wesens den grössten sinnlichen Reiz auszugiessen; man erfand auch (z. B. auf Reliefs) für den Hermaphroditen besondere Situationen, indem man ihn mit allerlei Leuten aus dem Gefolge des Dionysos zusammenbrachte, allein er blieb ein Ding aus einer fremden abstracten Welt. Da man keine bezeichnende Action von ihm wusste, so liess die Kunst ihn am liebsten schlafen, ja sie erhob ihn zum Charakterbild des unruhigen Schlafes einer schön gewendeten jugendlichen Gestalt. So die vorzügliche Statue im Louvre, von welcher die beiden in der Villa Borghese und in den Uffizien (in den danach benannten Räumen) Wiederholungen sind; die letztgenannte die bessere, aber schlechter erhaltene. (Ein Torso im Museo Chiaramonti des Vaticans ist der eines laufenden, wahrscheinlich vor Pan oder einem Satyr fliehenden Hermaphroditen.) a b

Der letzte Gott, welcher eine höhere Kunstform erhielt, war der vergötterte Liebling des Kaisers Hadrian, **Antinous**. Es handelte sich darum, die Bildnissähnlichkeit des, vermuthlich für Hadrian freiwillig, im Jahre 130 n. Chr. gestorbenen Jünglings im Wesentlichen festzuhalten und zugleich sie in eine ideale Höhe zu heben. Züge und Gestalt eigneten sich mehr dazu als der geistige Ausdruck; es ist eine volle, reiche Bildung, breitwölbig in Stirn und Brust, mit üppigem Munde und Nacken. Der Ausdruck aber, so schön er oft in Augen und Mund zu jugendlicher Trauer verklärt ist, behält auch bisweilen etwas Böses und fast Grausames.

Ausser den zahlreichen Büsten, welche den Antinous insgemein in der Art eines jungen Heros darstellen (z. B. in der Sala rotonda des Vaticans) giebt es eine Anzahl von Statuen, in welchen er ent- c

---

[1]) Centauren, Tritonen, Seepferde etc. sind nicht monströs, nicht nur weil der mythische Glaube die Evidenz und die Spannung beseitigt — was sich auch beim Hermaphroditen behaupten liesse —, sondern weil sie keinen Anspruch darauf machen, streng organische Wesen zu sein. Sie sind symbolisch kühn gemischt, aber nicht aus widersprechenden Charakteren in Eins geschmolzen.

weder schlechthin als segenverleihender Genius, bisweilen mit dem Füllhorn, oder in der Gestalt einer bestimmten Gottheit personificirt a ist. Dahin gehört der Antinous als Vertumnus im 3. Zimmer des b Laterans und als grosse Halbfigur in Relief in der Villa Albani, c der Antinous als Osiris im ägyptischen Museum des Vaticans, vor d Allen der prachtvolle Antinous als Bacchus in der Rotonda des Vaticans (ehemals im Pal. Braschi), eine der elegantesten Colossalstatuen der spätern Zeit; von den attributlosen heroischen Statuen e ist die des Museums von Neapel (3. Gang) unstreitig eine der schönsten.

f Die schöne Capitolinische Statue (Zimmer des sterbenden Fechters) führt wohl mit Recht den Namen des Antinous. Das ganze Bild giebt den Typus eines Hermes oder eines Athleten wieder, nur nicht von so schlanker, eher gedrungener Form als gewöhnlich; die Aehnlichkeit des Kopfes aber mit den Porträtbildern des Antinous ist nicht wegzuleugnen; von der prachtvollen Ueppigkeit des Antinous jedoch ist dieses Werk weit entfernt[1]. — Der sog. Antinous g des Vaticans (Belvedere) ist, wie oben bemerkt, ein Hermes.

In den spätern Kaiserzeiten, als ein düsterer Aberglaube die Römer auf den Cultus des Fremden als solchen hintrieb, büssten mehrere Gottheiten ihre frühere schöne Kunstform ein. So zunächst h **Isis**. In einer colossalen Büste des Vaticans (Museo Chiaramonti) finden wir sie fast unkenntlich wieder, mit öden starren Zügen unter einem schweren Schleier, der wieder an ihre altägyptische Kopftracht erinnert, mit plumpem Schmuckbehäng auf der Brust.

Gespenstisch, maskenhaft und dabei ganz roh ist auch der Kopf i der „grossen Mutter" (**Cybele**) im untern Gang des Museo Capitolino gearbeitet. Der Cultus des 3. Jahrhunderts bedurfte der schönen Kunstform nicht mehr, mit welcher es übrigens auch an den bessern Darstellungen der Cybele (eine auf dem Löwen reitende, k in Villa Pamfili bei Rom; eine kleine sitzende im Museum von Neapel, 3. Saal) nie war genau genommen worden. (An dem schönen Kopf gegenüber ist die Mauerkrone ganz willkürlich aufgesetzt; eine l Replik desselben, ohne allen Ansatz, im Musenzimmer der Villa Borghese[2].)

Nur um die Leidensgeschichte der spätern römischen Kunst zu bezeichnen, mögen hier noch ein paar Missbildungen dieser Art genannt sein, wie z. B. der hundsköpfige Anubis in römischem Ober- m kleid (Museum von Neapel, ägyptische Halle); die Aeonen (vatica-

---

[1] Eher hat es etwas von dem Ausdruck der Trauer, die sonst im Antinous, aber auch im Hermes vorkommt.

[2] Ob beide Köpfe Cybele vorstellen, ist fraglich.

nische Bibliothek); die vielbrüstige ephesische Diana (Gall. a de' Candelabri des Vaticans, und — gelb mit schwarzem Kopf und b Extremitäten — im Museum von Neapel, 1. Saal, im 11. Zimmer c des Lateran, sowie — weissmarmorn mit schwarzen Zuthaten — im d Kaffeehaus der Villa Albani) etc. e

In dreierlei Typen hat die antike Kunst den Fremden, den **Barbaren**, personificirt und als stehendes Element der Darstellung gebraucht.

Der edelste dieser Typen ist der des Asiaten, speciell des Phrygers. Er unterscheidet sich in den ältern Werken, wie z. B. den trojanischen Figuren der Aeginetengruppen, nur durch die charakteristische Tracht — Aermelkleid, Hosen und phrygische Mütze — von den Gestalten der classischen Welt. Später, als man mit allem Asiatischen durchgehends den Begriff der Weichlichkeit verband, wurden die Aermel und Hosen weit und faltig und ein reichwallender Mantel kam hinzu. Dieser Art ist der sitzende Paris des Vaticans (Galleria delle Statue), ein sehr glücklich gedachtes Werk, aber von unbedeutender Ausführung. (Paris als Knabe, s. oben.) Auch für die asiatischen Gottheiten, die in den Kreis römischer Verehrung aufgenommen wurden, nahm später die Kunst diesen längst fertigen Typus in Anspruch, wie die häufigen Gruppen des Mithras auf dem Stier knieend (die beste freistehende im Vatican, Saal der Thiere, viele Reliefs überall) und einzelne Gestalten des Attys beweisen. (Diejenige der Uffizien, erster Gang, ist stark restaurirt und überarbeitet.) f g h

Asiatische Tracht hat auch Medea in dem schönen griechischen Relief, 4. Zimmer des Lateran. i

Ganz anders verfuhr die Kunst mit (scythischen?) Sklaven, welche meist in komisch-charakterisirender Absicht gebildet wurden als alte, stotternde, schlotterbeinige dummpfiffige Individuen, wie sie hie und da dem griechischen Hause zur Erheiterung dienen mochten. Eine solche Figur ist z. B. der sog. Seneca im Louvre, ebenso der Sklave mit dem Badegefäss, in der Galleria de' Candelabri des Vaticans etc. Auch einzelne gute Köpfe kommen vor; man glaubte das Stammeln des fremden Knechtes aus dem offenen Munde zu hören. — Possierliche Sklaven waren auch als kleine Bronzen ein beliebter Gegenstand; mehrere der Art z. B. in den Uffizien (2. Zimmer d. Br., 6. Schrank). — Ueber den Schleifer in der Tribuna zu Florenz s. unten S. 137d. k l

Endlich bildeten Griechen und Römer ihre Feinde ab, als Kämpfende und als Ueberwundene. Der Typus, von welchem die griechische Kunst hiebei ausging, war nicht der des Persers, sondern der des Kelten, dessen Heere im 3. Jahrhundert v. Chr. Griechenland und Kleinasien

in Schrecken setzten. Die einzelnen Siege, welche man über sie erfocht, sind besonders von den kunstliebenden Königen von Pergamon, welche diese Kämpfe vor Allen auszukämpfen hatten, durch Denkmäler verewigt worden. Ueber diese haben in neuester Zeit die grossartigen Resultate der preussischen Ausgrabungen in Pergamon überraschendes Licht verbreitet. Man scheidet danach diese Denkmäler in zwei verschiedene Reihen, eine ältere unter König Attalus I., und eine jüngere unter Eumenes II., welche etwa fünfzig Jahre auseinander liegen mögen. Letztere gruppiren sich um das eine Riesenmonument des Zeusaltares, dessen kolossaler Fries mit dem Sieg der Götter über die Giganten den entscheidenden Sieg der Griechen über die Barbaren versinnbildlicht[1]). — Jene ältere Denkmälerreihe bestand aus einer Anzahl von Attalus nach Athen gestifteter und dort auf der Akropolis aufgestellter Bronzegruppen, die theils direct die Gallierkämpfe darstellten, theils auf Anlass derselben ältere Siege der Griechen und der Götter Griechenlands verherrlichten. Eine nicht unbeträchtliche Zahl von Marmorcopien danach hat sich gerade in den Sammlungen Italiens erhalten (s. gleich unten).

Das Kennzeichen des Barbaren war nach antiker Ansicht in leiblicher Beziehung der Mangel an edlerer Gymnastik, in geistiger eine düstere, selbst dumpfe Befangenheit. Wie weit hierin das Vorurtheil, wie weit die wirkliche Wahrnehmung sich geltend machte, geht uns nichts an. Genug, dass die vorhandenen Bildwerke eine durchgehende, obwohl verschieden abgestufte Bildung des Kopfes und des nackten Körpers zeigen.

Aus der Pergamenischen Kunstschule sind in Rom zwei grosse originale Meisterwerke vorhanden: der „Sterbende Fechter“ (im
a Museo Capitolino, in dem nach ihm benannten Zimmer), und „der
b Barbar und sein Weib“ im Hauptsaal der Villa Ludovisi. (Dass es sich nicht um einen Gladiator und nicht um Arria und Paetus handle, hatte man längst eingesehen.) Beidemale sind es nackte männliche Gestalten, wahrscheinlich Einzelwiederholungen aus berühmten Schlachtgruppen. In dem sterbenden Kelten ist die vollste Wahrheit des Momentes, nämlich des letzten Ankämpfens gegen den Tod, auf merkwürdige Weise in den edelsten Linien ausgesprochen. Um so beharrlicher aber hat der Künstler die barbarische Körperbildung durchgeführt, damit ja Niemand einen gefallenen griechischen Helden zu sehen glaube. An Brust, Rücken und Schultern wird man fast gemeine Formen bemerken, die diesen Typus auf das Stärkste z. B. vom Athletentypus unterscheiden. Das struppige Haar, der Knebelbart und der eigenthümliche Halszierrath (die gallische tor-

[1]) Ein Relief im Vatican zeigt einen Theil dieses Frieses in freier römischer Copie.

ques) vollenden diesen Eindruck — und doch bleibt noch eine ganz besondere Racenschönheit übrig, welcher ihre volle künstlerische Gerechtigkeit widerfährt. Man beachte, dass der heldenhafte Barbar auf seinem Schilde stirbt; doch stirbt er nicht, wie man sich lange eingebildet hat, durch eigene Hand; es ist deutlich genug ausgedrückt, dass ihm die Wunde vom Feinde beigebracht ist. Der lange, gekrümmte Gegenstand, der neben ihm liegt, ist eine Kriegsposaune. — Die ludovisische Gruppe, ein glänzendes Werk des hohen Pathos, stellt einen Kelten dar, welcher sein Weib getödtet hat und nun auch sich ersticht, um der Gefangenschaft zu entgehen. Die Restauration und Ueberarbeitungen haben wenigstens einzelne Theile dieser Gruppe unberührt gelassen. (Den rechten Arm wird man leichter tadeln als besser restauriren können; kläglich überarbeitet ist nur die Frau, zumal an der Vorderseite, welche gegen die unberührten Theile, z. B. die Füsse, stark absticht; leider geht uns dabei der einzige ganz sichere Typus einer Barbarin theilweise verloren.) Von wunderbar ergreifender Art ist in dieser Gruppe das Momentane, in der verzweifelten und gewaltigen Geberde des Mannes und seiner Verbindung mit der bereits todt zusammengesunkenen Frau; dem Geiste der alten Kunst gemäss sind die Schrecken des Todes bei ihr nur angedeutet in den gebrochenen Augen, in einem leisen Zuge des Mundes und in der unvergleichlich sprechenden Stellung der Füsse.

Diese nämlichen Kelten sind dann auch in ihren Kämpfen mit Griechen und Römern an einigen Sarkophagen abgebildet. Nicht des eigenen Kunstwerthes halber, sondern weil sich darin vielleicht ein Nachklang jener grossen Schlachtgruppen zu erkennen giebt, mögen hier die betreffenden Sarkophage in den untern Zimmern des Capitolinischen Museums und in der Vorhalle der Villa Borghese (andere a. a. O.) vorläufig genannt werden. a

Als unmittelbare Reste der oben genannten Gruppen (wenn auch nur als z. Th. beinahe gleichzeitige Copien in Marmor von König Attalus I. geweihten) darf man eine Reihe in verschiedenen, besonders italischen Sammlungen zerstreuter halblebensgrosser Statuen von Sinkenden und Liegenden in Anspruch nehmen, die in neuerer Zeit (durch Brunn) mit Recht auf die Weihgeschenke des Königs Attalus auf der südlichen Mauer der Akropolis zu Athen zurückgeführt werden: den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Schlacht der Athener mit den Amazonen, das Treffen bei Marathon und die Vernichtung der Gallier in Mysien durch Attalus darstellend. Zunächst im Museum von Neapel (3. Gang) vier Statuen: b ein todter Perser in Mütze und Hosen, mit Schild und krummem Säbel; ein todt ausgestreckter nackter Gigant von grossartig wilden Formen, eine todte Amazone und ein sterbend sinkender Gallier, fast in der Stellung des Fechters, nur umgekehrt; sämmtlich von

trefflicher Erfindung, aber mehr oder weniger befangener Ausführung.
a — Im Dogenpalast zu Venedig drei Statuen, die wohl mit Recht auf Gallier gedeutet werden: zwei zusammengesunken und mit letzter Kraft den Gegner von sich abwehrend; der dritte ein schöner Jüngling, todt ausgestreckt. — Ferner gehört hieher ein ins Knie gesunkener Perser, der sich vertheidigt, in der Gall. de Candelabri
b des Vaticans; und ausserhalb Italiens zwei ähnliche Gestalten im Museum zu Aix und von St. Germain zu Paris[1]). — Wenn man noch
c die beiden Reiterstatuetten desselben Maassstabes im Museum von Neapel (einen griechischen Anführer, 2. Gang, und eine sterbend vom Pferde sinkende Barbarin oder Amazone, 4. Saal) hinzurechnen wollte, so wäre auf die starken Restaurationen dieser beiden billige Rücksicht zu nehmen.

Ausserdem lieferten die römischen Triumphbogen u. a. Siegesdenkmale eine Anzahl von Reliefs, Statuen und Köpfen gefangener Barbaren. Wo sie bekleidet gebildet sind, tragen sie Mützen, Aermel, Hosen und Mäntel wie die Asiaten, wahrscheinlich weil die Kunst von den griechischen Zeiten her daran gewöhnt war. Am Triumphbogen des Septimius Severus, wo es sich um wirkliche Asiaten, Parther etc. handelt, ist auf das gelockte Haar noch ein besonderer Accent gelegt. Ob in den beiden trefflichen Statuen der Hofhalle
d des Conservatorenpalastes auf dem Capitol eine besondere illyrische Nuance der Tracht zu bemerken ist, wie behauptet wird, mag dahingestellt bleiben. Sonst lernt man den Typus des Gesichtes am bequemsten kennen aus den drei colossalen Dacierköpfen des Braccio
e nuovo im Vatican: die düstre bedeckte Stirn, das tiefliegende Auge, die lange, schräg herab reichende Nase (wo sie alt ist), der Schnurrbart, der halboffene schlaffe Mund, endlich die Unterlippe und das Kinn sind hier höchst bezeichnend gebildet. Anderwärts ist das struppige Haar mehr hervorgehoben, auch nähert sich die Nase der Stülpnase, der Bart einem schmalen Knebelbart.

Eine bemerkenswerthe Barbarenstatue ferner im 14. Zimmer des
f Lateran, eine andere im Museum von Neapel.

g Als Besiegte liessen sich die Barbaren trefflich zu tragenden und stützenden Figuren brauchen, wie einst schon im grossen Tempel von Agrigent riesige Africaner als Atlanten das Gesimse des Innenbaues trugen. Eine kleine Nachbildung von diesen mag man etwa in den vortrefflich gedachten Figuren erkennen, welche im Tepidarium
h der Bäder von Pompeji den Sims stützen. (In vier verschiedenen,

---

1) Angeblich ist 1882 eine weitere Copie eines sterbenden Galliers, mit dem Namen des *Agasias* von Ephesus, Verfertigers des „Borghesischen Fechters“, in Delos gefunden worden.

regelmässig abwechselnden Typen, aus Terracotta geformt.) Dagegen sind in zwei knieenden Tragfiguren von weiss und violettem Marmor (Paonazzetto) im Museum von Neapel (2. Gang) trotz ihrer schwarzen Köpfe und Hände keine Africaner, sondern Barbaren vom kunstüblichen Keltentypus dargestellt. a

Eine ähnliche knieende Figur, mit einem (restaurirten) Gefäss auf der Schulter, in der Galleria de' Candelabri des Vaticans, ist (ob mit Recht?) als einer der Knechte gedeutet worden, welche den Priamus mit Geschenken in das Zelt Achills begleiteten. b

Eine der berühmtesten Barbarenstatuen, der Schleifer (l'Arrotino) in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ist in neuerer Zeit von Verschiedenen irrthümlich als ein modernes Werk ausgegeben. Es ist ein älterer, niederkauernder Mann, der ein breites Messer auf einem am Boden liegenden Steine schleift und dabei empor sieht; man nimmt ihn für einen scythischen Sklaven Apolls und seine Action für eine Vorbereitung zum Schinden des Marsyas. Stilistisch betrachtet zeigt die Arbeit mit andern Werken der Diadochenzeit (namentlich mit dem Sterbenden Fechter) nahe Verwandtschaft, während sie den Anstrich des Modernen hauptsächlich durch Ueberarbeitung und starke Politur erhalten hat. Man vergleiche nur echte Werke oder Imitationen des 15. und 16. Jahrhunderts mit dem Schleifer, und man wird die grundverschiedene Auffassung und Behandlungsweise nicht verkennen können. Durch den eigenthümlichen Kopfbau, wie durch die Haarbehandlung, durch Auge und Mund sollte die Race des Sklaven hervorgehoben werden, wie es in ähnlicher Weise auch bei dem sterbenden Gallier des Capitols geschehen ist, mit welchem der Schleifer jetzt gleichfalls in die ältere Schule von Pergamon verwiesen zu werden pflegt[1]). c

In Betreff der Barbarenfrauen wurde schon angedeutet, dass ihre Darstellung im Ganzen dem Amazonentypus folgt. Dies gilt in beschränktem Sinne auch von der colossalen Statue in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, in welcher man neuerlich Thusnelda, die Gattin des Arminius, zu erkennen glaubt oder, was richtiger, eine Personification der Germania devicta (besiegte Germania); sie hat das Schlank-Gewaltige, auch die Bildung des Kopfes mit den Amazonen gemein; nur das lange Untergewand und die Schuhe unterscheiden sie. Herrlich ist der Ausdruck des tiefen, aber gefassten Schmerzes in der plastisch unübertrefflichen Stellung und in dem ruhigen Ant- d

---

[1]) Der gelehrte Gori sah vor mehr als einem Jahrhundert im Besitz eines Bildhauers zu Florenz ein kleines Thonexemplar des Arrotino, angeblich von *Michelangelo*, „der darin die Fehler des Originals glücklich verbessert hatte". Mus. florent. III, p. 95. — Die Vermuthung der Modernität wurde zuerst von dem Verfasser aufgestellt und zu begründen gesucht.

litz mit den aufgelösten Haaren und den klagenden Augen niedergelegt; auch das vorzüglich schöne Gewand zeigt, dass wir eine Statue der besten römischen Zeit, wahrscheinlich von dem Triumphbogen eines Fürsten des augusteischen Hauses vor uns haben.

In allen italienischen Sammlungen wird man die **Kinderstatuen** in einem sehr starken Verhältniss vertreten finden; es sind ihrer im Ganzen wohl mehrere Hunderte. In den antiken Häusern und Gärten müssen sie eine der beliebtesten Zierden gewesen sein, und man darf sich Nischen, Brunnen, Lauben oft vorzugsweise durch sie belebt und motivirt denken. Von den neuern Kinderstatuen unterscheiden sie sich sämmtlich durch die Abwesenheit alles Träumerischen und Sentimentalen, was die jetzige Sculptur so gerne in das kindliche Wesen hineinträgt; sie geben durchweg das Drollige, Schalkische, Lustige, auch wohl das Zänkische und Diebische, vor Allem aber diejenige derbe Gesundheit und Kraft, welche ein Hauptattribut des Kindes sein sollte. Oft und mit Vorliebe ist z. B. Herrschaft und Sieg des Knäbchens über kleinere Thiere dargestellt. — Die Arbeit erhebt sich nur ausnahmsweise über das Decorative, den Gedanken aber wird man meistens frisch und trefflich nennen dürfen. Die grösste Menge von Kinderfiguren findet sich zu Rom beisammen
a im Museo Chiaramonti und in der Galleria de' Candelabri des
b Vaticans; mehrere treffliche im Museo Capitolino und in der
c Villa Borghese; eine Anzahl geringer im Palazzo Spada u. a. a. O.,
d ausserdem ergiebt das Museum von Neapel einzelnes Wichtige,
e die Uffizien in Florenz fast nur Geringes. (Einige gute kleine Bronzen daselbst, 2. Zimmer der Bronzen, 2. und 6. Schrank.) Zwei
f gute Köpfchen im Museo zu Parma.

Zunächst sind es einige göttliche Wesen, welche sich die Phantasie gerne in ihrer frühen Jugend vorstellte. Die Kunst hütete sich wohl, etwa durch absichtliche Vergeistigung den künftigen Gott anzudeuten; sie gab nur ein Kind, mit äussern Andeutungen in Tracht und Attributen. So der öfter vorkommende kleine Hermes
g (Vatican, Mus. Chiar. und Gall. de' Candelabri); auch wohl der kleine Bacchus, wenn man von den vielen Kindern mit Trauben
h (ebenda) eins oder das andere auf ihn deuten darf. Sehr häufig sind die Herakliskens, von zweierlei Art: entweder wirkliche Momente aus der Jugend des Herakles, wie das Schlangenwürgen (in einem
i zweifelhaften Marmorwerk der Uffizien, Halle des Hermaphroditen,
k nach welchem das eherne Exemplar im Museum von Neapel, 3. Saal der Bronzen, jedenfalls nur moderne Copie ist); oder komische Uebertragungen des ausgewachsenen Heros mit Keule und Löwenhaut in die kindliche Gestalt — bisweilen schwer zu unterscheiden von blossen Kindern, die mit den genannten Attributen ihr Spiel
l treiben. In der Villa Borghese (Zimmer des Herakles) zwei der-

gleichen, einer ruhend, der andere mit der Keule drohend; ein dritter sogar als Herme; mehrere in den genannten Räumen des Vaticans; einer, zwar als Kind, aber colossal vergrössert, im grossen Saal des Museo Capitolino, ein höchst widerlich-komisches Werk von Basalt. — Sodann werden mehrere göttliche Wesen überhaupt nur in Knabengestalt gedacht, wie der kleine Genesungsgott Telesphorus, der aus seinem Mäntelchen mit Kapuze oft so schalkhaft vergnüglich herausschaut (Vatican, in den genannten Räumen; Villa Borghese, Zimmer der Musen); — ferner Harpokrates, aus dem am Finger lullenden Isiskind zum schön jugendlichen Gott des Schweigens umgedeutet (in der vielleicht nur sieben- bis achtjährig gedachten, aber in grösserm Maassstab ausgeführten Statue des Museo Capitolino, grosser Saal; ein für die Kunstepoche bezeichnendes Werk, effectreich, aber schon mit leeren Formen). — Sehr artig ist der kleine Phrygier mit Tamburin und Hirtenstab, den man als Attys oder als Paris in Kindesalter erklären kann (Museo Chiaramonti). — An Kunstwerth übertrifft wohl sämmtliche vorhandenen Kinderstatuen der Torso der Villa Borghese (Zimmer des Hermaphroditen), welchen man des Gefässes wegen als wasserholenden Hylas erklärt, ein überaus schön und lebendig gearbeitetes Körperchen, das sich oft wiederholt findet.

Unter dem grossen Vorrath der Uebrigen geben sich manche, und zwar meist die spätern und schlechtern, durch ihre Flügel als Genien und Eroten zu erkennen. Für die Sculptur macht dieser Unterschied von den blossen Genrefiguren nicht viel aus; wohl aber für die Malerei, welche ihre Genien darf schweben lassen und von dieser Befugniss in Pompeji den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat. Zum Theil noch aus guter Zeit stammen eine Anzahl Reliefs, welche die Beschäftigungen Erwachsener auf geflügelte Kinder übertragen; Jagden, Circusspiele, Weinlesen, Wettrennen dieser Art kommen häufig vor; im Museo Chiaramonti trifft man z. B. einen Fries, welcher eine Jagd von Genien gegen Panther und Böcke darstellt. Ein Relief im Chor von S. Vitale in Ravenna stellt Eroten dar, die Attribute des Poseidon und den Thron des Gottes tragend; von grosser Schönheit und wahrscheinlich aus augusteischer Zeit.

Kinder, mit den Attributen der Götter spielend, bilden überhaupt eine besondere Gattung von Reliefs.

Die bessern Kinder sind fast durchgängig die nichtgeflügelten. Es liegt ein Schatz von harmloser und drolliger Naivetät in diesen zum Theil oft wiederholten Motiven. Kinder mit Früchten sind theils im ruhigen Bewusstsein des bevorstehenden Genusses, theils als eilige Diebe dargestellt (Mus. Chiaramonti und Galleria de' Candelabri des Vaticans); als Brunnenstatuen dienten vorzugsweise kleine Am-

phorenträger (ebenda), Knaben mit Delphinen, auch Satyrkinder mit Schläuchen, Krügen u. s. w. (Museum von Neapel, 2. Saal der Bronzen). Anderes ist Travestie des Treibens der Erwachsenen, so die kleinen Ringkämpfer, Fackelläufer, Trophäenträger (Mus. Chiaramonti und Galleria de' Candelabri des Vaticans); vorzüglich lustig ist das Spiel der Kinder mit tragischen Masken dargestellt, z. B. in dem kleinen Jungen, welcher den Arm durch den Mund der Maske steckt (Villa Albani, Kaffehaus), und vollendet trefflich in einem Knaben des Museo Capitolino (Zimmer des Fauns), welcher das unbequeme Ding anprobiren will und es einstweilen quer über den Kopf sitzen hat. Das Verhältniss zu den Thieren ist theils das des frohen Besitzes (der Knabe mit den Vögeln im Schürzchen, Mus. Chiaramonti; die Knaben mit Enten, Hähnen, Hausschlangen u. s. w., Galleria de' Candelabri des Vaticans, obere Galerie des Museo Capitolino; Villa Borghese, Zimmer der Musen und des Hermaphroditen; Uffizien, Halle des Hermaphroditen), theils das des Schutzes, wie z. B. in dem zierlichen Mädchen des Museo Capitolino (Zimmer des Sterbenden Fechters), welches ihr Vögelchen vor einem Thier schützt (der rechte Arm und die Schlange restaurirt); theils aber das der siegreichen Bändigung, wie z. B. in dem bewundernswerthen Knaben mit der Gans (Museo Capitolino, Zimmer des Fauns), mit aller Wahrscheinlichkeit auf ein Original des *Boëthos* zurückzuführen; auch wohl das der muthwilligen Quälerei, wie z. B. in dem Knaben, der einer Gans die Hände vor den Hals hält und ihr auf den Rücken kniet (Museum von Neapel, 2. Gang, stark restaurirt). Sonst wurden auch wohl weinende und lachende Kinder als Gegenstücke gefertigt; in den genannten Sammlungen dergleichen von geringer Arbeit. Einzig in seiner Art und mit drollig absichtlicher Hervorhebung eines bestimmten Typus: der (weissmarmorne) Mohrenknabe als Badediener, Galleria de' Candelabri des Vaticans. — Es versteht sich, dass auch Kinderporträts vorkommen, niedlich in kleiner Toga drapirt, oft mit dem runden Amulet, der Bulla, auf der Brust. Eine artige Basaltfigur dieser Gattung in den Uffizien (Halle der Inschriften).

Das vorausgesetzte Alter der Kinderstatuen ist in der Regel das dritte bis fünfte Jahr und überschreitet nur selten das siebente oder achte Jahr. Von ältern bekleideten Mädchen ist die graziöse Knöchelspielerin ein Beispiel, von der in den italienischen Sammlungen nur ein Exemplar im Palazzo Colonna zu Rom vorhanden ist. Die Darstellung des Nackten wich dem Zeitraum zwischen dem Kindesalter und dem ausgebildeten Knabenalter gerne aus; sie scheute die harten, magern, unreifen Formen und die unsichere Haltung; den Wiederbeginn ihres Gestaltenkreises bezeichnet etwa das Alter des sogen. *Praxitelischen* Eros.

Vielleicht gehört aber doch eine der berühmtesten Statuen in diese Zwischenzeit: der Dornauszieher. (Bronzenes Hauptexemplar im Pal. de' Conservatori auf dem Capitol, Eckzimmer; Marmor- a wiederholungen in den Uffizien zu Florenz, Verbindungsgang, b und a. a. O.) Die Einfachheit des Motives, das spannende Interesse, welches es doch zugleich erregt, und die Schönheit der Hauptlinien, von welcher Seite man das Werk betrachte, geben dem Ganzen einen Werth, der über die Einzelausführung noch hinausgeht. Von einer sehr interessanten genreartig-realistischen Umbildung des Originals dieser Figur sind in neuerer Zeit zwei hervorragende griechische Werke, eine kleine Bronze aus Sparta in Pariser Privatbesitz, ein grosses Marmorexemplar in das British Museum gekommen.

In demselben Lebensalter ist etwa auch der bronzene Opferknabe (Camillus) dargestellt, welcher sich im Capitolinischen c Museum (Zimmer der Vase) befindet; ein edler Typus, leicht und anständig in der Stellung, die Arbeit sehr sauber und sorgfältig.

Die Begeisterung für die Sculptur war im Alterthum so allgemein verbreitet, dass, wer es irgend vermochte, wenigstens kleine **Statuetten** von Erz, Thon oder Marmor erwarb. Manches dieser Art diente wohl als Hausgottheit, und in mehr als einem Gebäude zu Pompeji sieht man noch die kleinen Nischen von Mosaik oder Stucco, welche zur Aufnahme solcher Figuren dienten; das Meiste aber war gewiss nur als Gegenstand des künstlerischen Genusses im Hause aufgestellt. Wie harmlos mögen sich in dem kleinen Hof der Casa della Ballerina zu Pompeji die marmornen Thierchen und d Statuetten ausgenommen haben, als der Brunnen noch floss und die Laube darüber noch grünte!

Weit die erste Stelle nehmen eine Anzahl Bronzefigürchen griechischer Kunst ein, die nur leider gar zu selten ihren Weg in die öffentlichen Sammlungen finden, vielmehr insgeheim nach dem Auslande gehen. Die einzige grosse Sammlung, im Museum von e Neapel (2. Saal der Bronzen), enthält, neben den schon genannten grössern Figuren, wie vor Allem dem lauschenden Bacchus (Narcissus?), dem wundervollen tanzenden Silen, der Brunnenfigur eines angelnden Fischers, einer Amazone zu Pferde, doch nur Weniges von erstem Werthe: die Pallas, den behelmten Jüngling, mehrere tanzende Satyrn, das verhüllte Weibchen etc., zwischen zahlreichen römischen Arbeiten. Auch bei den Terracotten desselben Museums f (fünftes Zimmer der Terracotten) scheint das Beste zu fehlen. (Die Krugträgerin und die verhüllte Tänzerin — beide von erstem Range — wird man in Italien nur in Abgüssen vorfinden.) — Die florentinische Sammlung (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen) enthält g manches Vorzügliche, zugleich in etwas günstigerer Aufstellung. —

a Einiges sehr Gute im Museum zu Parma, meist aus Velleia; die b bei Monteu da Po gefundenen in Turin. — Es würde uns sehr weit führen, wenn wir näher auf den Stil dieser kleinen Meisterwerke und seine Bedingungen eingehen wollten; vielleicht wendet sich ihnen die Vorliebe des Beschauers sehr rasch zu, und in diesem Falle wird er erkennen, wie die Kunst auch in diesem bisweilen winzigen Maassstabe kein einziges ihrer hohen, bleibenden Gesetze aufgab. Die kleinsten Figürchen sind plastisch untadelhaft gedacht; das Nette und Zierliche der Erscheinung diente nicht zum Deckmantel für lahme Formen und Linien. Man fühlt es durch, dass nicht ein Decorator den Künstler spielt, sondern dass eine Kunst, die des Grössten fähig ist, sich zu ihrem eigenen Ergötzen im Kleinen ergeht. (Es ist natürlich von den bessern uud ältern die Rede, denn die römischen sind zum Theil allerdings lahme Fabrikarbeit.)

In den römischen Sammlungen findet sich eine bedeutende Anzahl marmorner Statuetten, welche trotz der meist nur mittelguten Arbeit doch ein eigenthümliches Interesse haben. Sie sind nämlich wohl fast durchgängig (und selbst wo man es nicht direkt beweisen kann) kleine Wiederholungen grosser Statuen und dienen somit zum unfehlbaren Beleg für die Werthschätzung, in welcher die grossen Originale standen. Ausserdem beachte man die Einfachheit der Arbeit, welche mit dem Geleckten und Auspolirten moderner Alabastercopien in offenem Gegensatze steht. Offenbar verlangte man im Alterthum von dem Copisten nur, dass er das Motiv des Ganzen mit mässigen Mitteln wiedergebe; das Uebrige ergänzte die c Phantasie und das Gedächtniss. (Hauptstellen: das Museo Chia- d ramonti und die Galleria de' Candelabri des Vaticans, sowie die e hintern Räume der Villa Borghese. Manches auch im Dogen- f palast zu Venedig, Camera a letto, und im Zimmer der kleinen g Marmorarbeiten im Museum zu Neapel.)

Für die höchste und schwierigste Aufgabe der Sculptur, für die Bildung **freistehender Gruppen**, hat das Alterthum uns wenigstens eine Anzahl von mehr oder weniger erhaltenen Beispielen hinterlassen, in welchen die ewigen Gesetze dieser Gattung abgeschlossen vor uns liegen, obwohl es nur arme, einzelne Reste von einem Gruppenreichthum sind, von welchem sich die jetzige Welt keinen Begriff macht. Unter jenen Gesetzen sind einige, die auf den ersten Blick einleuchten: der schöne Contrast der vereinigten Gestalten in Stellung, Körperaxe, Handlung u. s. w.; die wohlthuenden Schneidungen und Deckungen; die Deutlichkeit der Action für die Ansicht von mehrern oder allen Seiten etc. etc. Schwer aber (und nur dem Kunstgebildeten möglich) ist das Nachfühlen und Nachweisen des Gesetzmässigen in allem Einzelnen. Wir begnügen uns daher, nur flüchtig

auf den Kunstgehalt der in Italien vorhandenen antiken Gruppen hinzudeuten, und beginnen mit dem Einfachsten (obwohl die Kunst vielleicht umgekehrt mit dem quantitativ Reichsten, den Giebelgruppen der Tempel, mag begonnen haben).

Zum Einfachsten gehören einige Werke, welche zwei Gestalten in ganz ruhiger geistiger Gemeinschaft darstellen. Eigenthümlich ist denselben, dass der Inhalt, die Beziehung der Figuren zu einander nicht deutlich genug ausgesprochen ist, um danach das Motiv mit Sicherheit bestimmen zu können, dass aber doch offenbar eine bestimmte Situation angestrebt ist. Lässt dieser Umstand schon an der schöpferischen Kraft der in Rom während des 1. Jahrh. v. Chr. thätigen Schule griechischer Künstler (des *Pasiteles* und seiner Nachfolger), auf welche zwei dieser Gruppen inschriftlich sich zurückführen lassen, Zweifel aufkommen, so macht die Thatsache, dass von einer Figur dieser Gruppe, vom sog. Orestes mehrere Wiederholungen vorkommen, u. a. eine von *Stephanos,* Schüler des *Pasiteles,* gearbeitete im Casino der Villa Albani (erstes Zimmer im ersten Stock neben der Thür), es mehr als wahrscheinlich, dass wir es hier mit Copien eines berühmten altgriechischen Originals und nicht etwa mit einer archaistisch gehaltenen Erfindung aus der Schule des Pasiteles zu thun haben. Dann würde sich für die Gruppe im Museum zu Neapel nur eine Zusammenstellung von zwei nicht zu einander gehörenden Gestalten ergeben, was auch für die Originalität in der Erfindung der übrigen Gruppen bedenkliche Zweifel erregt. Eine derselben, die sog. Gruppe von San Ildefonso (die Genien des Schlafes und des Todes, nach der üblichsten Erklärung, traulich an einander gelehnt), befindet sich jetzt in Madrid; ein Abguss u. a. in der Académie de France (Villa Medici) in Rom.

a

b

Eine bereits genannte, nur mittelmässig gearbeitete Gruppe des Museums von Neapel (3. Gang) pflegt man Orest und Elektra zu deuten; sie stützt den linken Arm in die Hüfte und legt ihm den rechten über die Schulter; er lässt den rechten Arm hängen und gesticulirt mit dem linken.

c

Wie hier Bruder und Schwester, so sind in einem berühmten Werke der Villa Ludovisi zu Rom (Hauptsaal), wie es scheint, Mutter und Sohn, in einem erregtern Moment, vielleicht des Abschiedes oder des Wiedersehens, dargestellt. Die Mutter ist die ungleich bessere Figur, nicht bloss durch den reinern Ausdruck gemüthlicher Hingebung, sondern auch in Beziehung auf die Arbeit; ihr Gewand erscheint in der Erfindung wie ein Prachtstück der spätern griechischen Kunst, welches vielleicht in der That der Figur zu Grunde liegt. Der Name des Bildhauers, an der Stütze, lautet: *Menelaos,* Schüler des *Stephanos.* (Am Haar noch die Spuren der Vergoldung.)

d

Einige andere, mehr genrehaft gedachte Gruppen sind als solche

sofort verständlich und tragen einen von dem oben genannten grundverschiedenen Charakter. Ein höheres und ein untergeordnetes göttliches Wesen, das eine träumerisch versunken, das andere stützend und mit schalkhaftem Ausdruck zur Bewegung auffordernd, sind in den Gruppen des Bacchus und Ampelos zusammengestellt (S. 118). Nur weicht gerade das beste Exemplar beträchtlich von der Anordnung der übrigen ab und lässt doch zugleich bei seinem trümmerhaften Zustande kein genaueres Urtheil zu.

Lehrer und Zögling, allerdings von eigener Art, finden sich verbunden in den schon (S. 127) genannten Gruppen des Pan und des jungen Satyrs Olympos, welcher Unterricht im Spiel der Syrinx erhält. — Die ebenfalls erwähnte kleine vaticanische Gruppe des Pan, welcher einem Satyr einen Dorn aus dem Fusse zieht, lässt wie diese ein gutes, nicht mehr vorhandenes Urbild bedauern.

Von Liebespaaren sind fast nur Amor und Psyche (S. 116) mit der Absicht auf vollen Ausdruck tieferer Innigkeit gearbeitet worden, oder Anderes der Art ist uns verloren gegangen. Gegenstände dieser Art lagen der antiken Kunst bei weitem nicht so nahe als der jetzigen; auch sind „Amor und Psyche" eine ihrer spätern Schöpfungen.

Mit grosser Meisterschaft bildete sie dagegen Vereinigungen von mehr sinnlicher Art, dergleichen in italienischen Sammlungen nicht immer ans Tageslicht gestellt werden. Den Triton, welcher eine Nereide entführt, haben wir bereits an seiner Stelle erwähnt (S. 129).

In der Gruppe „Mars und Venus", wozu meist noch ein kleiner a Amorin kommt, (grosses Exemplar im grossen Saal des Museo Cab pitolino, S. 82a, kleine im Museo Chiaramonti des Vaticans c und im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese) ist das Verhältniss der Liebenden ein ungleiches; die Göttin sucht den Schmollenden oder zum Gang in die Schlacht Gerüsteten bei sich festzuhalten. Die Gruppe scheint nicht selten zu Porträtbildungen degradirt worden zu sein und ist überhaupt nur in geringer Ausführung vorhanden. — (Ueber den ehemals mit Aphrodite gruppirten Mars der Villa Ludovisi, s. oben S. 82d Herakles und Omphale, in der schon [S. 77f] d erwähnten Gruppe des Museums von Neapel, zweiter Gang.)

Eine Anzahl durchschnittlich sehr gering gearbeiteter Liebespaare in verschiedenen Sammlungen ist meist bis ins Unkenntliche restaurirt. Bisweilen haben die Restauratoren sogar Figuren zu Gruppen vereinigt, welche gar nicht zusammengehörten.

Im Sculpturenmuseum der Opera des Domes (früher in der e Libreria des Domes) von Siena steht die stark verstümmelte, vielleicht ziemlich späte Gruppe der drei sich leicht umarmt haltenden Grazien, offenbar nach einem herrlichen Original; in den Contrasten und in der Schneidung der Linien ist noch das Nachbild von grossem

Reize[1]). *Rafael* wurde durch dieses Werk zu seinem bekannten Bilde angeregt, welches sich jetzt bei Lord Dudley in London befindet; mit grossem Unrecht wandte *Canova* in seinen drei Grazien (Galerie Leuchtenberg zu St. Petersburg) die mittlere Figur, die in der Gruppe vom Rücken gesehen wird, um, und zeigte alle drei von vorn.

Von Gruppen des Kampfes ist in den italienischen Sammlungen eine der bedeutendsten vorhanden: die beiden Ringkämpfer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Stark überarbeitet und restaurirt, wie wir das Werk jetzt vor uns sehen — vor Allem sind die Köpfe, vom Typus der Niobiden, zwar alt, aber nicht zugehörig —, lässt es nur noch ahnen, dass der Moment mit höchster künstlerischer Berechnung aus der grossen Zahl möglicher Momente gewählt war, von einem Bildhauer, der alle Geheimnisse der Ringschule kennen musste. Noch ist der unterliegende nicht hoffnungslos; der Beschauer wartet gespannt auf den Ausgang. Die beiden verschlungenen Körper sind für die Ansicht von allen Seiten deutlich entwickelt. a

Von der Gruppe „Herakles und der Centaur Nessus", im ersten Gange ebenda, ist die ganze erstere Figur neu und auch von der letztern ein Theil. — Von einer viel wichtigern florentinischen Gruppe, Herakles und Antäus (im Hofe des Palazzo Pitti) ist fast die Hälfte von *Michel Angelo* (?) restaurirt und die alten Theile zeigen eine stark verwitterte Oberfläche; in seinem Urzustand war das Werk vorzüglich, wenn die (immerhin nur römische) Ausführung einigermaassen der Composition entsprach; Herakles hat seinen Gegner von der Erde aufgehoben und erdrückt ihn in der Luft, während Antäus vergebens die Hände des Helden von seinem Leib wegzureissen strebt; ein Gestus, welcher vielleicht in der Ringschule nicht selten vorkam und in verschiedenen Gestalten dargestellt wurde (z. B. in zwei Amorinen, Uffizien, Verbindungsgang), hier aber in ausgezeichnet schöner und energischer Weise durchgeführt war. Die einseitige Bewunderung dieser Gruppe hat im 16. Jahrhundert auf *Bandinelli*, *Giov. da Bologna* und ihre Mitstrebenden einen grossen Einfluss gehabt. (Eine kleine Bronze, Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, dritter Schrank, stellt dieselbe Gruppe mit einer zuschauenden Pallas vermehrt dar.) Vgl. S. 78b. b c d e

Herakles auf der Hindin knieend findet sich in einer bronzenen Brunnengruppe aus Pompeji im Museum zu Palermo. f

Scenen nach dem Kampfe, vielleicht als Episoden grösserer Giebelgruppen zu betrachten, sind die beiden berühmten Werke: der Barbar und sein Weib, in der Villa Ludovisi zu Rom (wovon S. 134b die Rede war) und die Gruppe des Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos (die Benennung des Tragenden als Ajax ist die

1) Der Gegenstand kommt auch in Reliefs und pompejanischen Gemälden vor.

weniger begründete). Letztere muss ein hochbewundertes Werk, vielleicht noch aus dem 4. Jahrh. v. Chr., zum Original gehabt haben, welches vielfach nachgebildet wurde. Vier Exemplare davon sind stückweise erhalten: 1) Der sog. Pasquino, an einer Ecke von Pal. Braschi zu Rom, bei aller Verstümmelung von so einfach grandioser Arbeit, dass man ihn früher in die Zeit des *Phidias* selbst versetzte, nachdem schon *Bernini* ihn für die bestgearbeitete Antike in Rom erklärt hatte. 2) Der gewaltig leidenschaftliche Kopf des Menelaos und die Schulter, sowie die (vorzüglich gearbeiteten) nachschleppenden Beine des Todten, im Vatican (Büstenzimmer). 3) Die vollständigste Gruppe in einem Hof des Pal. Pitti in Florenz (links von dem grossen Hofe), vielleicht noch griechischer Arbeit; am Kopf des Menelaos nur der Helm zum Theil neuam, Patroklos der Oberleib beinahe mit den ganzen Armen, ausserdem die sämmtlichen untern Theile nebst Basis und Tronco. 4) Das Exemplar in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, geringer und ebenso stark restaurirt [1]). (Abbozzo in Wachs, angebl. von *Michel Angelo*, in der Casa Buonarroti.) — Die Aufgabe war eine der erhabensten: einer der hervorragendsten unter den Heerführern vor Ilion, mitten im Kampf, und doch der Gegenwehr entsagend, um einen Sterbenden zu retten; ein Motiv gewaltiger leiblicher Anstrengung und grosser geistiger Spannung zugleich; — als pyramidale Gruppe eng beisammen und doch auf das Klarste auseinandergehalten und durch die schönsten Contraste belebt. (Der rechte Arm des Todten liegt noch auf der Schulter des Menelaos nach der vom Bildhauer *v. d. Launitz* ausgeführten Restauration [2]).)

Doch es sollten noch höhere Aufgaben gestellt und gelöst werden.

Die Gruppe des Laokoon im Belvedere des Vaticans ist durch die grössten Geister unserer Nation beschrieben und mit einer Tiefe gedeutet worden wie vielleicht kein anderes Kunstwerk der Welt. Der Gegenstand ist allbekannt, ebenso die Namen der Künstler, *Agesander*, *Polydorus* und *Athenodorus* von Rhodus; dass das Werk der letzten Diadochenzeit und nicht der Zeit des Titus, in dessen Thermen (1506) dasselbe gefunden wurde, angehört, ist jetzt fast allgemein anerkannt. Restaurirt ist der rechte Arm des Laokoon, die rechte Hand des ältern Sohnes, der rechte Arm des jüngern Sohnes, das Meiste an der einen (obern) Schlange, nebst mehrern Enden der sonst erhaltenen Extremitäten. Die ganze Gruppe ist, wie die meisten Ausgrabungen des 16. Jahrhunderts, polirt worden, doch bemerkt man auf das Deutlichste die ursprünglichen nicht geglätteten Meisselschläge.

Wir haben das Werk nicht zu erklären, sondern nur davon zu reden, wie der Einzelne es sich am ehesten geistig zu eigen machen

1) Ajax allein, fast in derselben Haltung, in einer Bronze des Museo zu Parma.
2) Die Gruppe der Tyrannenmörder im Museum zu Neapel, s. oben S. 88 b.

könne. Das Erste, worüber man genau ins Klare kommen muss, ist der Moment, dessen Wahl und Bezeichnung an sich schon ihres Gleichen nicht mehr hat. Man wird finden, dass derselbe aus einem unvergleichlichen Zusammenwirken einer Anzahl Momente verschiedenen Grades besteht. In und mit diesen entwickeln sich die Charaktere zu einem Ausdruck, welcher in dem Kopfe des Vaters seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht. Bei weiterer Betrachtung wird man inne werden, wie die dramatischen Gegensätze zugleich die schönsten plastischen Gegensätze sind, und wie die Ungleichheit der beiden Söhne an Alter, Grösse und Vertheidigungskraft ausgeglichen wird durch jene furchtbare Diagonale, welche in der Gestalt Laokoons sich ausdrückt; die Gruppe erscheint schon als Gruppe absolut vollkommen, obschon sie nur für die Vorderansicht bestimmt ist. Das Einzelne der Durchführung ist dann noch der Gegenstand langen Forschens und stets neuer Bewunderung. Sobald man sich Rechenschaft zu geben anfängt über das Warum? aller einzelnen Motive, über den Mischungsgrad des leiblichen und des geistigen Leidens, so eröffnen sich, ich möchte sagen, Abgründe künstlerischer Weisheit. Das Höchste aber ist das Ankämpfen gegen den Schmerz, welches Winckelmann zuerst erkannt und zur Anerkennung gebracht hat. Die Mässigung im Jammer hat keinen bloss ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund [1]).

Die figurenreichste Freigruppe der alten Kunst ist endlich die des Farnesischen Stieres in der danach benannten Halle des Museums von Neapel (Galleria lapidaria); ein Werk des *Apollonius* a und *Tauriscus* von Tralles, welche vielleicht der rhodischen Schule des 2. Jahrhunderts v. Chr. angehörten. So wie sie jetzt vor uns steht, ist sie dergestalt mit antiken und modernen Restaurationen

---

1) Burckhardt's obiges Urtheil über die Laokoonsgruppe (die seit Jahrhunderten unangetastete Ansicht) habe ich nicht zu ändern gewagt, da auch heute noch, trotz der Pergamenischen Funde, namhafte Archäologen (Brunn an der Spitze) dafür eintreten. Im Gegensatze gegen diese scheint jetzt die Ansicht, dass die Schöpfung des Laokoon keine ganz originelle und naive sei, sondern unter dem Einfluss des grossartigen Frieses entstanden sei, mehr und mehr an Anhängern zu gewinnen. Ob der von der Schlange der Athena überwältigte junge Gigant das Vorbild für das Motiv des Laokoon abgegeben hat, kann bezweifelt werden, ganz sicher ist der Kopf des gegen die Hekate kämpfenden Giganten im Kopfe des Laokoon fast copirt worden. Ein Vergleich der Arbeit, wie er namentlich in den Schlangen angestellt werden kann, zeigt so offenbar den Vorzug des Frieses, dass nicht er vom Laokoon abhängen kann, sondern das Originalitätsverhältniss das umgekehrte gewesen sein muss. Die theatralischere Auffassung wie die Steigerung des Schmerzes im Ausdruck sprechen gegenüber den Gestalten des Frieses ebenso sehr für diese Auffassung wie der Umstand, dass die Composition des Laokoon mehr für das Relief als für eine Gruppe gedacht erscheint. Die neuerdings aufgestellte Meinung, dass, entsprechend einer Version der antiken Sage, der eine Sohn nach der Ansicht des Künstlers gerettet werden sollte, ist nicht wahrscheinlich.

versehen, dass man nicht einmal für die wesentlichsten Umrisse eine sichere Bürgschaft hat. Der Moment wäre nach dem jetzigen Zustande der, dass das vom Haar der Dirce ausgehende Seil dem wilden Stier schon um das rechte Horn geschlungen ist und ihm erst um das linke geschlungen werden soll, weshalb die beiden Jünglinge (Zethus und Amphion) das Thier an der Stirn und an der Schnauze festhalten.

Von dem ursprünglichen Detail sind die erhaltenen Stücke der beiden Brüder von sehr tüchtiger lebensvoller Arbeit; die untere Hälfte der Dirce mit der herabgesunkenen, grossartig geworfenen Gewandung würde den guten griechischen Resten ähnlicher Art kaum nachstehen. Auch beim jetzigen Zustande wird man die Sonderung der Figuren, die Contraste in den Momenten der Anstrengung und des Leidens, die Aufthürmung des Ganzen auf Felsstufen verschiedener Höhe mindestens geschickt und glücklich nennen müssen. Die Basis mit ihrem vielfältigen Beiwerk stellt den felsigen Gipfel des Kithaeron als Ort der Handlung dar. Allein das Ganze richtet sich durchaus nur an den äussern Sinn. Dass die beiden Brüder sich aus Mutterliebe an der bösen Dirce rächen, erfahren wir aus der Mythologie, allein nicht aus dem Kunstwerk, welches an sich nichts als eine Brutalität vorstellt. Diese wird uns allerdings vorgeführt mit einer Energie und einem Reichthum an Mitteln, welche die Kunst sich erst an ganz andern Gegenständen hatte erwerben müssen, ehe sie dieselben an einer solchen Bravourarbeit missbrauchen konnte.

Den Beschluss würde die weltberühmte Gruppe der Niobe machen, wenn nicht gerade die Zusammenstellung der vorhandenen Figuren zur Gruppe so überaus streitig wäre.

Es gab im alten Rom in oder an dem Tempel des Apollo Sosianus eine aus Griechenland gebrachte Gruppe, welche den Untergang der Niobiden (bekanntlich durch die Geschosse des Apoll und der Artemis) darstellte und welche die Einen dem *Skopas*, die Andern dem *Praxiteles* zuschrieben. Im Jahr 1583 fand man in der Villa Palombara zwischen S. Maria Maggiore und dem Lateran wirklich eine Anzahl Statuen dieses Inhalts auf; es sind diejenigen, welche später nach Florenz kamen und jetzt nebst anderweitig gefundenen im a Niobe-Saal der Uffizien aufgestellt sind. Allein die Arbeit steht nicht nur durchgängig beträchtlich unter derjenigen Höhe, welche man dem Stil eines Skopas oder Praxiteles zuschreiben darf, sondern auch die einzelnen Statuen sind unter sich höchst verschieden in Güte und Stil, selbst in der Marmorgattung, und treten somit auf die Stufe einer alten Copie von verschiedenen Händen zurück. Es muss bemerkt werden, dass die beiden Ringer in der Tribuna und das Pferd in der innern Vorhalle derselben Galerie mit diesen Statuen gefunden wurden. Inzwischen entdeckte man an verschiedenen Orten

Köpfe und Figuren, welche theils Wiederholungen der florentinischen, theils mit Wahrscheinlichkeit demselben Cyclus einzuordnen sind:

Vatican, Museo Chiaramonti; die eilende Tochter, ohne Kopf und Arme (von ausserordentlich schöner Arbeit, deren freie Behandlung deutlich dafür spricht, dass hier eine Einzelcopie vorliegt, und dass wir in den Florentiner Statuen nur sehr geringe Copien besitzen); — Galleria delle Statue: eine niedersinkende Tochter, nebst dem Knie eines Bruders, auf das sie sich stützt (auch' als Cephalus und Procris bezeichnet); — Galleria de' Candelabri: ein fliehender Sohn, der jüngste. a b c

Museo Capitolino, obere Galerie: ein fallender und ein knieender Sohn, auch zwei Töchter, wovon die eine schon im Alterthume als gegeisselte Psyche umgebildet worden ist; — grosser Saal: die Statue eines alten in die Höhe schauenden Weibes, welche man für die Amme der Töchter ausgiebt. d e

Museum von Neapel. 4. Saal: vielleicht ist eine stehende, ganz bekleidete Statue eine Niobide. f

Im vierten Zimmer des Lateran: ein Niobiden-ähnlicher Kopf. — Es werden in Rom noch mehrere Köpfe für Niobe ausgegeben, welche in Wahrheit nur einen Anklang an den eigentlichen Niobe-Typus zeigen. — In Turin: ein todter Niobide. g h

Andere Statuen, welche theils Niobiden gewesen sind, theils durch die Restauratoren dazu gemacht wurden, könnten wir nicht ohne Weitschweifigkeit und Unsicherheit besprechen.

Wie man sich nun diesen Vorrath als Ganzes zu denken habe, darüber gehen die Ansichten auseinander. Während soviel sicher ist, dass die Figuren nicht die Giebelgruppe eines Tempels gebildet haben — eine solche Meinung war nur möglich, ehe man die Composition griechischer Giebelgruppen an sicheren Beispielen kennen gelernt hatte —, vertheilen Manche aus nicht zu verachtenden Gründen den Vorrath in zwei Gruppen. In diesem Fall bestände der Mittelpunkt in der einen aus der Mutter, in der andern aus dem Pädagogen; jene würde die Töchter, diese die Söhne enthalten haben. Freilich würde der Pädagog eine schlechte Responsion gegen die edle Niobe bilden.

Das echte alte griechische Meisterwerk wird man sich nie mehr genau vergegenwärtigen können. Schon die alten römischen Wiederholer sind zu willkürlich damit umgegangen und haben daneben auch einzelne Motive z. B. als Musen, als Psychen benützt. Eine Wiederholung des Ganzen war so kostspielig, dass mehr als ein Besteller sich vielleicht mit einer Art von Excerpt begnügte; wer ein paar Statuen hatte, liess sich vielleicht die fehlenden hinzuarbeiten, so gut er sie um billigen Preis haben konnte. Gewiss sind auch einzelne Figuren und Köpfe um der Schönheit des Motives willen besonders ausgeführt worden. Man verzichtet daher am besten auf den un-

fruchtbaren Versuch, sich irgend eine Form der Gruppirung und Aufstellung als die ursprüngliche zu denken, da wir dabei mit zu vielen unsicheren Momenten zu rechnen haben.

Viele Figuren hat man, oft ganz willkürlich, in die Gruppe eingereiht, über deren ursprünglichen Elemente wir völlig im Unklaren sind. Wir nennen nur das abscheuliche alte Weib in der Capitolinischen Sammlung, das man als Amme mit den Niobiden in Verbindung gebracht hat. Eine Wärterin kommt allerdings an den Sar-
a kophagen, z. B. demjenigen im Dogenpalast zu Venedig, wieder vor, und mag in der That an irgend einem Exemplar der Gruppe als Gegenstück des Pädagogen gedient haben. Man erinnere sich andrerseits, dass zusammen mit den Niboiden Fragmente gefunden sind, die man gewöhnlich nicht zu der Gruppe rechnet, z. B. ein Pferd [1]) und an die beiden Ringer der Uffizien (s. oben).

Unter den florentinischen Figuren mögen den Urbildern am nächsten stehen: die grösste Tochter; die Mutter mit der jüngsten Tochter; der jüngste Sohn; der bergan flüchtende Sohn (mit dem Fusse vor dem Felsstück); der rettende Sohn mit dem Gewand über dem Haupt (in dem Exemplar, welchem das vaticanische Fragment angehört, eine an seinem Knie niedergesunkene Schwester schützend); — von den Töchtern ist mit Ausnahme der genannten keine in der
b Arbeit mit der verstümmelten laufenden Statue des Museo Chiaramonti (S. 149a) zu vergleichen, und zwei oder drei sind ganz gering, was auch von der Ausführung an mehrern Söhnen gilt. Der Pädagog ist eine nicht zu verachtende römische Arbeit, nur unangenehm restaurirt. Vom todten Sohn ist in München ein noch besseres Exemplar.

Wenn nun vielleicht an keiner der florentinischen Statuen (und selbst auch nicht an dem Torso des Museo Chiaramonti) ein grösserer griechischer Meister gearbeitet hat, so sind sie doch von grossem und bleibendem Werthe. Das grandiose Motiv der Mutter vereinigt die höchste Gewalt des Momentanen mit der grössten Schönheit der Darstellung; sie flieht, schützt und fleht; das Heraufziehen des Gewandes mit der Linken, so erfolglos es gegen Göttergeschosse sein mag, ist gerade als unwillkürliche Bewegung so sprechend. (Diese Theile ergänzt, aber richtig.) Die ganze Gewandung, noch in der Nachbildung vorzüglich, muss im Urbild von einer Herrlichkeit gewesen sein, die vielleicht keine Antike unter den vorhandenen wiedergiebt; hier ist Alles Bewegung und doch kein Flattern; der herrlichste Körper drückt sich darin aus. Den Kopf geniesst man besser in Einzelabgüssen. — Nach der Mutter wird man wohl dem Sohne mit dem Gewand über dem Haupt den Preis geben.

---

[1]) An dem venezianischen Sarkophag sind drei Söhne reitend und einer vom Pferde stürzend gebildet. Dem Pädagogen entspricht ein Mann im Hirtenkleid.

Einer genauen Beachtung ist der Typus werth, welcher in diesen Gestalten durchgeführt ist. Mutter und Töchter, soweit ihre Köpfe echt sind, haben diejenige grossartige, reife Schönheit, welche sich der siegreichen, und noch mehr der knidischen Aphrodite nähert; selbst die jugendlichsten zeigen einen matronalen Anflug, wovon man sich durch Vergleichung mit der mediceischen Venus leicht überzeugen kann; es ist das frühere Schönheitsideal der griechischen Kunst überhaupt, welches sich zu erkennen giebt. — Die Söhne sind gemässigt athletisch gebildet, und ihr Gesichtstypus steht zu demjenigen des Hermes in einem ähnlichen Verhältniss, wie der mehrerer jugendlicher Athleten, abgesehen von dem zum Theil meisterhaft mit wenigen grossen Zügen gegebenen Ausdruck des Momentes. Zwei davon sind in doppelten Exemplaren aufgestellt.

Die vorgeschlagene Zusammenstellung der Niobiden mit dem Apoll vom Belvedere und der Diana von Versailles kann nur befangenen Gemüthern zusagen und ist auch aus stilistischen Gründen unstatthaft. Beide sind ihrem Typus nach viel spätern Ursprunges als das Original der Niobiden. Der Grieche verstand übrigens das Schicksal der letztern auch ohne eine solche erklärende Zuthat, welche leicht zerstreuen konnte.

Eine an so vielen Idealbildungen grossgewachsene Kunst wie die griechische war, konnte auch **Bildnisse** schaffen wie keine andere. Sie gab dieselben im höchsten Sinne *historisch*, indem sie die zufälligen Züge den wesentlichen unterordnete oder wegliess, indem sie den Charakter des ganzen Menschen ergründete und von diesem aus den ganzen Menschen wieder belebte, nicht wie er wirklich war, sondern wie er nach dem geistigen Kern seines Wesens hätte sein müssen. Allerdings gehörten hiezu auch griechische Aufgaben: ausgezeichnete Männer und Helden, welchen von Staatswegen oder von bewundernden Privatleuten Statuen gesetzt wurden. Aus *solchen* Einzelgestalten konnten wahre Typen für jede erhöhte Menschendarstellung werden, und in der That hat die Kunst sich noch lange an diese Motive höchsten Ranges gehalten und sie bisweilen auf viel spätere Menschen übergetragen.

Wir betrachten zunächst die ganzen *Statuen*, deren in Italien eine bedeutende Anzahl erhalten ist. Der Streit über die Namengebung berührt uns nicht, sobald wir im einzelnen Falle sicher sind, das Standbild eines berühmten Griechen vor uns zu haben. Einigen der betreffenden Werke liegen überdies erweislich gar keine bei Lebzeiten gemachten Bildnisse zu Grunde, sodass die Kunst den ganzen Charakter aus eigenen Mitteln schaffen musste; bei noch mehrern lässt sich dies wenigstens vermuthen.

Für die werthvollste Statue dieser Art galt lange Zeit der sog.

a Aristides, jetzt Aeschines des Museums von Neapel[1]) (3. Gang),
b bis in Terracina der Sophokles gefunden wurde (im Museum des Laterans, wo ein Abguss des Aeschines, wie in Neapel einer des Sophokles, zur Vergleichung in der Nähe steht). Von diesen beiden ruhig stehenden, ganz ähnlich in Ein Gewand drapirten Gestalten wird der Sophokles schon wegen der edlern Züge einen Vorzug behalten; ausserdem hat das Gewand des Aristides einige gesuchte Zierlichkeiten, namentlich in der Gegend beider Hände, einige überflüssige Augen und Falten, zumal über dem Bauch, während dasjenige des Sophokles nur das Nöthige, dieses aber ausserordentlich schön und einfach giebt; endlich laufen beim Aristides die Falten von der linken Hüfte auf das vortretende rechte Knie zu und nehmen der Figur auf diese Weise das Gleichgewicht; beim Sophokles, wo sie denselben Gang nehmen, wird dies harmonisch aufgehoben durch das Vortreten des linken Knies. Die Büchse mit den Schriftrollen steht bei jenem neben dem linken, bei Sophokles (neu ergänzt) neben dem rechten Fusse.

Beide sind treffliche alte Copien nach Originalen der besten griechischen Kunst (des 4. Jahrhunderts). Dies gilt auch noch von einigen unter den Folgenden, doch nicht von allen, indem die Römer aus geschichtlicher und literarischer Pietät solche Statuen auch noch in späterer Zeit arbeiten liessen, hauptsächlich zum Schmuck ihrer Bibliotheken.

Zunächst mögen einige mehr oder weniger zweifelhafte genannt werden; so der sog. Alcibiades und der sog. Phocion (auch
c Aristomenes der Messenier genannt) im Vatican (Sala della Biga), letzterer eine einfach schöne bärtige Heldenfigur in Helm und derber Chlamys, nach ihrer Wiederholung als Statuette (in der Galleria de' Candelabri des Vaticans) zu urtheilen, eine beliebte und bekannte Statue; — der nackte, stehende, enthusiastische sog. Tyrtäus (auch Alcaeus oder Pindar genannt in dem hier danach benannten Eckzimmer
d der Villa Borghese), von guter Arbeit, mit zweifelhaften Restaura-
e tionen; — der halbnackte s. g. Lykurg im Vatican (Sala delle Muse) u. s. w. — Mehrere sehr berühmte, aber auch wohl nicht ganz sichere
f Philosophen im Kaffeehaus der Villa Albani. — Um so sicherer
g ist mit einer verstümmelten Statue, in einem obern Zimmer des Palastes dieser Villa, Aesop gemeint; ein concentrirter Idealtypus des geistvollen Buckligen, nackt und missgestaltig, aber in seiner Art meisterhaft gebildet.

Sehr ausgezeichnet durch den innern Ausdruck mühsam errun-
h gener rednerischer Grösse: der Demosthenes im Braccio nuovo des

---

* [1]) Eine Wiederholung des Motivs, aus römischer Zeit, im Hof des Dogenpalastes zu Venedig, unter der Uhr.

Vaticans, wahrscheinlich nach einem Original des *Polyeuktos*[1]); — von dem ebendort befindlichen Euripides gehört der Kopf wirklich diesem Dichter, hing aber nicht ursprünglich mit dem Rumpfe zusammen. — Ebendort noch ein namenloser Philosoph. a

Zeno der Stoiker im Museo Capitolino (Zimmer des Sterbenden Fechters); kurzer Hals, strammer Schritt, starke Brust, angezogener Mantel, heftige Züge — ein wahres Specimen griechischer Charakteristik, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wusste (die Benennung sehr unsicher). — Bei diesem und den zunächst vorher Genannten kann man sich, beiläufig gesagt, überzeugen, dass schon die Griechen, und sie gerade am bewusstesten, an gewissen Bildnissstatuen eine Idealtracht darstellten. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, Euripides und Demosthenes seien wirklich halbnackt in den Gassen von Athen herumgegangen. Allein diese Idealtracht ist eine vereinfachte wirkliche, es ist der Mantel ohne das Unterkleid. Und nicht jede Tracht lässt sich so vereinfachen! Mit der unsrigen wollen wir nicht einmal zum Versuche rathen. b

Unter den sitzenden, meist ganz bekleideten Statuen nehmen die beiden Komödiendichter im Vatican (Galleria delle Statue): Menander und Posidippus eine bedeutende Stelle ein; zumal der Erstere, der in Stellung und Miene so fein philiströs, so ernst und gemüthlich erscheint; je nach den Umständen wird er als Buffone oder als hohe geistige Macht auftreten. c

Im Palast Spada zu Rom (erster unterer Saal): Aristoteles, horchend, nachdenkend, mit scharfen, grämlichen, ehemals schönen Zügen (die Augen ungleich); Stellung und Gewand ganz anspruchslos. (Die Zugehörigkeit des Kopfes zum Rumpfe, auf dessen Basis die Namensinschrift erhalten ist, und folglich die Benennung des Kopfes, steht durchaus nicht fest.) d

Im Vorsaal der Villa Ludovisi zu Rom: eine unbekannte, vortrefflich drapirte Statue (mit römischem Kopf?), bezeichnet als das Werk des *Zenon, Sohnes des Attinos,* von Aphrodisias. e

Unter mehrern Statuetten dieser Art (Einiges in der Galleria de' Candelabri des Vaticans, u. a. a. O.) müssen zwei im Museum von Neapel (2. Gang), die eine mit der Inschrift: Moschion, besonders hervorgehoben werden; köstliche, lebensvolle Figuren, Geberden und Gewandungen; nicht in feierlichem Reden, sondern etwa in ruhigem Dociren gedacht, bequem rückwärts gelehnt, in beiden Händen Schriftrollen. Endlich der zweifelhafte Anakreon im Musenzimmer der Villa Borghese, und „Aristides der Smyrnäer" im Museo Cristiano des Vaticans, beide in ihrer Art bedeutend. f g

---

[1]) Statt der Rolle in den Händen richtiger mit verschränkten Fingern zu restauriren.

a In den Uffizien zu Florenz könnte der „Jupiter" (im zweiten Gange) vor der Restauration ein griechischer Philosoph gewesen sein, allerdings nur in römischer Ausführung. (Stehend, mit nackter Brust, die in den Mantel gehüllte Linke auf die Hüfte stützend.)

Viel zahlreicher als die ganzen Statuen sind natürlich die erhaltenen Köpfe berühmter Griechen, dergleichen noch in römischer Zeit ganze Reihen müssen nachgearbeitet worden sein. Die echte griechische Form für Bildnisse, welchen man keine ganze Statue widmen wollte, war die Herme, d. h. ein beinah oder völlig mannshoher Pfeiler (und zwar ein senkrecht geschnittener), dessen oberes Ende der Kopf sammt einem sehr genau bemessenen Theil der Brust und des Schulteransatzes bildete. Allein unter den „berühmten Griechen" stehen in den Galerien blosse Köpfe mit Hals, Köpfe mit römischer oder moderner Gewandbüste, eigentliche Hermen, Fragmente, Statuen u. s. w. beisammen, ein Gemisch, das wir um so weniger auseinander scheiden können, da nur das Bedeutendste hier mit Namen erwähnt werden darf.

An der Spitze der griechischen Porträtbildungen steht billig der Typus Homer's. Von einem wirklich überlieferten Bildniss kann natürlich keine Rede sein; die Kunst hat diesen Kopf allein ge-
b schaffen. (Schönstes Exemplar im Museum von Neapel, 3. Gang,
c ein gutes nebst geringern im Philosophenzimmer des Museo Capi-
d tolino; ein guter Bronzekopf in übelm Zustande: Uffizien in Florenz, Bronzen, zweites Zimmer.) Ich gestehe, dass mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Sculptur giebt, als dass sie diese Züge errathen und dargestellt hat. Ein blinder Dichter und Sänger, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden geniessen! An der Büste von Neapel ist jeder Meisselschlag Geist und wunderbares Leben.

Auf Homer würde zunächst folgen die berühmte eherne Büste
e des Museums von Neapel (grosse Bronzen), welche man ehemals für das Bildniss Plato's gehalten hat; doch ist nichts sicherer als dass ein bärtiger Bacchus dargestellt ist. Deutlich ist in der Haltung des zur Seite geneigten Hauptes die Trunkenheit ausgedrückt, was nocht in die Augen fällt, wenn man den ähnlichen Kopf der zahlreichen Reliefs vergleicht, welche den des Ganges nicht mehr mächtigen und daher von einem Satyr gestützen Gott in ganzer Gestalt zeigen, wie er einen Sterblichen besucht. Trotz der Situation bewahrt aber unser Kopf einen übermenschlichen Ausdruck von Hoheit; der ungeheuere Nacken fügt das Gefühl unwiderstehlicher Kraft hinzu. Das sehr schön gebildete Haupt- und Barthaar ist in absichtlicher

Alterthümelei in schematische Formen geordnet, welche die Entstehungszeit unseres Kopfes überwunden hatte.[1])

Die grosse Masse der Uebrigen steht hauptsächlich an folgenden Orten beisammen: Im Vatican: Sala delle Muse, Büstenzimmer und Galleria geografica; — Museo Capitolino: das schon genannte Philosophenzimmer; — Villa Albani: untere Halle des Palastes und Nebengalerie rechts; — Museum von Neapel: 3. Saal der Bronzen und 2. Gang; — Uffizien in Florenz: Halle der Inschriften; — u. a. a. O.

a b c d e

Das Interesse, welches der Beschauer diesen Köpfen widmen wird, hängt natürlich meist von der historischen Theilnahme für die Menschen ab. Nun sind leider auch hier bei weitem die meisten Benennungen (selbst manche der in griechischen Buchstaben eingegrabenen) streitig oder höchstens nur wahrscheinlich; man errieth z. B. bestimmte Philosophen aus dem physiognomischen Einklang ihrer Lehre mit bestimmten Köpfen, eine Methode, welche doch immer sehr fragliche Resultate abwerfen wird. Aus Gemmen und aus Münzen der Heimathstädte berühmter Griechen mit deren flüchtigem Profilkopf wurden die Namen für eine Anzahl von Büsten ermittelt. Der capitolinische Aeschylus verdankt seinen Namen bloss dem kahlen Haupte, welches doch für den grossen Tragiker kein hinreichendes Abzeichen sein kann. Dieses herrliche, höchst beachtenswerthe Griechenhaupt wird auch als Phidias in Anspruch genommen. Immerhin wollen wir einige der sicher benannten und zugleich berühmtern bezeichnen.

Einige der sieben Weisen Griechenlands, ideale Charakterhermen, im Musensaal des Vaticans, flüchtige Nachahmungen, zum Theil möglicherweise nach *Lysippos*. Ebendaselbst: Aspasia und Perikles. Die Benennung ist sicher und der Kopf hat nebenbei noch hohes kunsthistorisches Interesse, weil er, wenn nicht nach *Kresilas*, so doch nach einem Original der perikleischen Zeit gearbeitet ist. Anderswo auch Miltiades und Themistokles. Der willkürlich benannte Alcibiades des Museo Chiaramonti im Vatican, wohl der ideal schönste Porträtkopf des Alterthums, zeigt die gegen das Ende des 5. Jahrh. v. Chr. übliche Stilistik. Sokrates in reicher Abstufung, vom feinsten Ausdruck bis zur rohen Brunnenmaske, in allen Sammlungen. Der beste Sokrateskopf ist wohl der in der Villa Albani, Zimmer des Orpheus-Reliefs. — Von den Tragikern sind in Büsten nur Euripides (in vielen Exemplaren) und Sophokles ganz sicher; den Sophokles stellt auch die capitolinische Büste mit der Inschrift Pindar dar; der sehr schöne Bronzekopf sammt Schultern,

f g h i

---

[1]) Die echten Züge des Plato hat uns eine bezeichnete Marmorstatue aufbewahrt, die Monumenti dell' Inst. III 7 abgebildet ist.

a welcher im Museum von Neapel (3. Saal d. Br.) Sappho heisst, kann auf diesen Namen so viel oder wenig Anspruch machen, wie die übrigen Büsten, die man so benennt. Von den Typen der Philosophenköpfe werden etwa zwölf unbedingt anerkannt, von den namhaften Rednern Isokrates, Lysias und Demosthenes, sammt der zweifelhaften Statue des Aeschines. Hübsche und durch echte antike Inschriften beglaubigte Köpfchen von Epikur, Zeno, Demosthenes u. a. b bei den kleinen Bronzen (2. Saal der Bronzen) des Museums von Neapel; wogegen die Büsten des Heraklit und Demokrit bei den grossen Bronzen (3. Saal d. Br.) bezweifelt werden; der schöne sog. c Archytas ebenda ist vollends willkürlich so benannt. — Zuverlässig und bedeutend: die marmorne Doppelherme der beiden Geschichtschreiber Herodot und Thucydides und die Porträtbüste des Zenon d in demselben Museum (2. Gang). — Hesiod haben wir angeblich in e einer Statue im Braccio nuovo des Vaticans (Nr. 89) zu erkennen.

f In den Uffizien zu Florenz enthält die Halle der Inschriften u. a. einen schönen Hippokrates, einen geringern Demosthenes, eine namenlose griechische Herme, einen bezeichneten Solon, einen Alcibiades, welcher willkürlich benannt ist, einen jener Köpfe, welche Sappho zu heissen pflegen, u. a. m.

Von den bessern Büsten dieser Art, d. h. von denjenigen, welche nicht späte Dutzendnachbildungen sind, gilt durchgängig, was schon bei Anlass der ganzen Statuen gesagt wurde: sie stellen den Menschen so umgegossen dar, wie er nach seinem tiefsten Wesen hätte sein müssen, und verdienen deshalb den Namen — nicht von „idealisirten“, sondern von Idealbildnissen im besten Sinne. Es wird nicht etwas conventionell für schön Geltendes von aussen in den Kopf hineingebracht, sondern das persönliche Ideal, das innen in Jedem verborgen lag, wird entwickelt.

Vielleicht hatte die griechische Kunst schon einen bedeutend schwerern Stand, als sie seit Alexander die Fürsten der neuen griechischen Reiche, seine Nachfolger (Diadochen), verherrlichen musste. Hier galt es nun allerdings lebende Zeitgenossen und zwar zum Theil Menschen von abscheulichem oder verächtlichem Charakter darzustellen; und diese wollten überdies in einer ganz besondern Weise idealisirt sein, indem sie sich oft als bestimmte Götter abbilden liessen. Die griechische Sculptur that nun das mehr als Mögliche. Ohne von den bezeichnenden Zügen des Betreffenden wesentlich abzugehen, gab sie dieselben mit einer eigenthümlichen Grösse und Offenheit wieder, wie sie etwa in einzelnen guten Stunden konnten ausgesehen haben. Das Verschmitzte, Kleinlich-Bösartige, das wir z. B. bei den spätern Ptolemäern vermuthen, wird hier gar nicht dargestellt, weil der Ausdruck eines göttlich waltenden Herrschers das wesentliche Ziel war. Vielleicht die nächste Analogie in der

ganzen Kunstgeschichte gewähren eine Anzahl von Bildnissen *Tizian's*, in welchen die Menschen des 16. Jahrhunderts auch so gross und so frei von allem Momentanen und kleinlich Charakteristischen vor uns erscheinen, wie sie vielleicht selten oder nie sich wirklich ausnahmen.

Die höchst prunkhaften und zum Theil colossalen Statuen, welche in Antiochien, Alexandrien, Pergamon u. a. damaligen Residenzen errichtet wurden, sind freilich alle verloren, und unser obiges Urtheil ist auf eine Anzahl von Köpfen im Museum von Neapel beschränkt, a welche vielleicht nur spätere Copien gleichzeitiger Bildnisse sind. (Der marmorne Ptolemäus Soter im 2. Gang; die übrigen fünf Ptolemäer nebst der zweifelhaften Berenice [Seite 105 a] im 3. Saal der Bronzen.) Es erscheint ewig lehrreich, wie hier die Unregelmässigkeiten der Gesichtszüge ganz unverhohlen zugestanden und doch mit einem hohen Ausdruck durchdrungen werden konnten. (Ob der wunderlich gelockte Frauenkopf wirklich den weibischen Ptolemäus Apion darstellt, wollen wir nicht entscheiden; von der berühmten Kleopatra ist unseres Wissens nur das sehr zweifelhafte Köpfchen im Philosophenzimmer des b Museo Capitolino vorhanden.)

Ein Räthsel ist und bleibt aber das Bild des Gründers aller Diadochenherrlichkeit, Alexanders des Grossen selbst. Man weiss, wie sehr er dafür besorgt war, dass seine Züge nur in hoher Auffassung und meisterlicher Ausführung auf die Nachwelt kommen möchten und wie *Lysippos* gleichsam ein Privilegium hiefür besass. Und in der That zeigt der berühmten Colossalkopf des Museo Capitolino (Zimmer des Sterbenden Fechters) einen vergöttlichten c Alexander, und zwar, wie man annimmt, als Sonnengott. (Wenigstens war er in einem der Lysippischen Werke, von dem dieses eine Nachahmung sein möchte, so gebildet; auch sind an dem gelockten Haar die Löcher zum Einsatz der Strahlen noch vorhanden.) Es ist ein mächtig schönes Haupt mit aufwärts wallenden Stirnlocken; der eigenthümliche moderne Zug der Wehmuth, der dem Vorgefühle des nahen Todes mitten in den Herrlichkeiten des eroberten Asiens zu entstammen scheint, wäre der ältern griechischen Kunst durchaus fremdartig, während sie für die Kunstepoche der Diadochen durchaus charakteristisch ist. Bis aufs Höchste gesteigert findet sich dieser Ausdruck in einem florentinischen Kopfe (Uffizien, Halle des Herma- d phroditen), der unter dem „Sterbenden Alexander" berühmt geworden ist. Hier ist der Schmerz ungemein stark in den aufwärts gezogenen Augenbrauen, in der Stirn, im Munde ausgedrückt, derSohn Philipp's wäre in dieser grandiosen Arbeit zu einem jugendlichen Laokoon geworden. Allein dieser Sterbende kann nicht der sterbende Alexander sein — welcher Künstler wird, znmal plastisch, den Tod eines grossen Kriegshelden sich zur Darstellung wählen, der ruhig in seinem Bette,

also in einer seiner Lebensthätigkeit gar nicht bezeichnenden Weise gestorben ist? Viel ähnlicher als den echten Bildnissen Alexanders ist unser Kopf dem eines sterbenden Giganten der pergamenischen Gigantomachie — es ist unmöglich auszumachen, welchen Heroen oder Menschen der Künstler gemeint hat.

Von der Reiterstatue, welche in Alexandrien dem Gründer zu Ehren errichtet war, wissen wir nichts mehr; dagegen ist von einem im Kampfgewühl zu Pferde streitenden Alexander — wahrscheinlich einer sehr ausgezeichneten Gruppe — wenigstens eine kleine Erinnerung vorhanden in der sehr lebendig gedachten Bronzestatuette a des Museums von Neapel (2. Saal d. Bronzen; ein lediges Pferd, welches in der Nähe des Reiters aufgestellt ist, könnte der Arbeit nach wohl dazu gehören und ebenfalls aus jener Gruppe wiederholt sein). Eine kleine Bronzefigur, vielleicht Alexanders, aus Velleia im b Museum zu Parma, wo sie Apollo heisst.

Ausser diesen Idealbildungen hat sich aber auch noch das lebenstreue Porträt erhalten, u. a. in einer hervorragenden Statue zu München und einer (bezeichneten) Büste des Louvre. Der Gypsabguss, z. B. in der Académie de France, bietet eine anregende Vergleichung zunächst mit dem Capitolinischen Kopfe dar. Die Bronze in Neapel gleicht ihm in den Zügen mehr als diesem Idealkopfe.

Unter allen römischen Bildnissen kommen natürlich die der Kaiser und ihrer Angehörigen vorzüglich häufig vor. Die Gelegenheiten, Statuen und Büsten der Herrscher aufzustellen, waren der verschiedensten Art; die Foren und Basiliken der Städte mussten von Rechtswegen damit versehen sein, die Gebäude jedes Kaisers enthielten gewiss die Bildnisse seiner ganzen Familie, und auch mancher Privatmann mochte es gerathen finden, seinem Herrn ein Denkmal zu setzen. Im 3. Jahrhundert wurden bereits die Bilder der frühern guten Kaiser, zumal das des Marc-Aurel, aus historischer und religiöser Verehrung vervielfacht.

Unter den ganzen Statuen sind die geharnischten die häufigsten. Der Brustpanzer und die unten daran befestigten Schuppen sind, oft überreich, mit getriebener Arbeit, Victorien, Löwenköpfen u. dgl. geschmückt; von dem Kriegermantel (Paludamentum) erscheint ein Bausch auf der linken Schulter; das Uebrige zieht sich hinten abwärts und kommt über dem linken, auch wohl über dem rechten Arm wieder zum Vorschein; die Rechte wird meist gesticulirend, auch etwa mit einer Waffe restaurirt. Sehr oft, ja in der Regel, ist nur der Rumpf alt oder ursprünglich; dem Kopfwechsel war gerade diese Gattung am meisten unterworfen. Der prächtig geharnischte L. Verus, im c Vatican, Galleria delle Statue; das prächtigste Beispiel in italienischen Sammlungen: die neuerdings gefundene Augustus-d Statue aus der Kaiservilla ad Gallinas (Primaporta) im Braccio

nuovo des Vaticans, mit deutlichen Spuren der Bemalung, in Auffassung und Behandlung ein Meisterwerk; eine Anzahl von den besten in der untern Halle des Palastes der Villa Albani; andere im Museum von Neapel, 1. Gang. Aus sehr gesunkener Zeit: Constantin d. Gr. in der Vorhalle der Kirche des Laterans, und, sammt seinem gleichnamigen Sohn, auf der Balustrade der grossen Capitolstreppe. a b c

Mit der Toga liessen sich die Kaiser theils in gewöhnlicher Stellung, theils als Opferer abbilden, wobei das Gewand über den Kopf gezogen wurde. (Gute Beispiele: der ersten Art: der Claudius und vorzüglich der Titus im Braccio nuovo des Vaticans auch noch der Nerva ebenda; der Augustus in der innern Vorhalle der Uffizien zu Florenz, mit aufgesetztem Kopf; weniger gut der Hadrian ebenda; — der letztern Art: der sog. Genius des Augustus, in der Sala rotonda des Vaticans; der Caligula im Hauptsaal der Villa Borghese.) d e f g

Zu den eigentlich historischen Darstellungen gehört auch noch die einzige vollständig vorhandene Reiterstatue[1]) dieser Art: die des Marc-Aurel auf dem Platze zwischen den capitolinischen Palästen, vortrefflich gedacht und von sehr würdiger Gewandung und Geberde (Gefangene, die um Schonung bitten, begnadigend), nur durch das unförmliche Pferd (vielleicht Abbildung des kaiserlichen Streitpferdes) in Nachtheil gesetzt. (Das Postament, musterhaft in den Verhältnissen für die Wirkung des Bildwerkes, wird dem *Michelangelo* zugeschrieben. Der Kopf zu vergleichen mit dem ebenfalls guten colossalen Bronzekopf im Hauptsaal der Villa Ludovisi.) — Von der bei Statius besungenen Reiterstatue Domitian's giebt etwa der riesenhafte Marmorkopf im Hof des Conservatorenpalastes eine Idee, der uns jetzt nur noch als Beispiel für die Berechnung des Colossalen auf die Ferne interessiren kann. (Ein anderer nicht minder riesenhafter Imperatorenkopf im Giardino della Pigna des Vaticans.) h i k l

Neben diesen Porträtbildungen im engern Sinn versuchte die Kunst, so lange sie noch lebendig war, auch ein erhöhtes Dasein, ein übermenschliches Walten in den Kaisern auszudrücken. Vielleicht schloss sie sich dabei an diejenigen Motive an, welche von den Künstlern der Diadochenhöfe ausgebildet worden waren; vielleicht schuf sie das Ihrige aus eigenen Kräften.

Es entstanden thronende Gestalten mit nacktem, ideal gebildetem Oberleib, dessen leise Einwärtsbeugung eine majestätische und völlig leichte Haltung des Hauptes vorbereiten hilft. Der eine Arm

---

[1]) Nebst dem gering gearbeiteten Fragment eines Nero bei den grossen Bronzen des Museums von Neapel.

wird durch ein hohes Scepter gestützt, das freilich selten richtig restaurirt ist. Das Gewand zeigt sich nur als Bausch über der linken Schulter, zieht sich dann hinten herum und bedeckt, rechts wieder hervorkommend, als mächtige Draperie die Kniee. Der schöne Torso a einer solchen Zeus- oder Imperatorenstatue im Museo Biscari zu b Catania. Ein Fragment im Museum von Neapel (Hof vor der Halle des Farnesischen Stieres) zeigt, wie die Füsse dieser meist sehr zertrümmerten Bilder[1]) für eine Aufstellung auf hoher Basis berechnet wurden; sie ruhen auf einem schmalen, schräg vorgeschobenen Schemel.

Die schönsten Exemplare dieser Art sind, noch in ihrem fragmentirten Zustande, die Fürsten des Augusteischen Hauses, bekannt c unter dem Namen der „Kaiserstatuen von Cervetri", im Museum des Laterans. Namentlich zeigt die Gestalt des Claudius, dass die römische Kunst auf diesem Gebiet grösserer Dinge fähig war, als man ihr gewöhnlich zutraut. — Theilweise ebenfalls noch von hohem Werthe: die erste und besonders die zweite sitzende d Statue des Tiberius im Museo Chiaramonti; der Nerva (?) in der e Sala rotonda des Vaticans; letzterer sehr zusammengeflickt, aber von besonders mächtigem Gewandmotiv; — die beiden mit modernen f (ganz willkürlich gebildeten) Köpfen im Museum von Neapel (dritter Gang) etc. Manche einzelne Kaiserköpfe in den römischen u. a. Sammlungen zeigen nicht sowohl durch ihre Grösse als durch das eigenthümlich Hohe der Behandlung, dass sie solchen halbidealen Bildwerken angehörten.

Endlich wurden die Kaiser als Heroen oder Götter fast oder ganz nackt und stehend abgebildet; die Hände sind so selten alt, dass wir keine völlige Gewissheit darüber haben, ob die vorherrschende Haltung wirklich die der jetzigen Restaurationen war: nämlich die Rechte zum Sprechen erhoben oder einen Globus haltend, die Linke das Schwert und einen Bausch des Gewandes fassend. Die werthvollste Statue dieser Art ist der berühmte colossale Pompejus (im g Palast Spada zu Rom), wahrscheinlich dasselbe Bild, zu dessen Füssen der ermordete Cäsar niedersank. Wir rechnen ihn der heroischen Auffassung nach hierher, obschon er kein Kaiser war[2]). Was folgt, ist grossentheils untergeordnet oder durch den Kopfwechsel

1) Sie wurden, wie so vieles Colossale, aus mehrern Stücken zusammengesetzt, die später schon durch die blosse Vernachlässigung wieder auseinander fielen, selbst ohne absichtliche Zerstörung.

2) Ebenso ist hier der Colossalstatue des M. Agrippa zu gedenken, welche sich zu Venedig im Hof des Pal. Grimani (unweit S. Maria Formosa) befindet. Nur decorativ behandelt, aber ein grossartiges Beispiel heroisch-idealer und doch getreuer Bildnissauffassung. Die starken Restaurationen fallen in die Augen; doch scheinen alt und nur neu angesetzt: Tronco, Basis, Cista und vielleicht der Delphin, welcher den Seehelden bezeichnet.

weit empfindlicher entstellt als die Geharnischten. Zum Besten gehören ein paar Statuen des L. Verus (im Braccio nuovo des Vaticans, im 1. Gang des Museums von Neapel u. a. a. O.), abgesehen von den unangenehmen Zügen. Von den grossen Bronzen dieser Art im Museum von Neapel (3. Saal d. Br.) erhebt sich keine über das Mittelmässige, auch der Germanicus nicht; von den marmornen (im 1. Gange) sind ausser Verus noch mehrere von mittelguter Arbeit; der colossale Alexander Severus aber (in der untern Vorhalle) schon äusserst leblos. Sehr ansprechend die Statue eines jungen Prinzen von ähnlichem Typus, im Museo Chiaramonti des Vaticans. — Geringere nackte Kaiserkinder: die Bronzestatue im hintern Saal der Villa Borghese; der Prinz im Verbindungsgang der Uffizien zu Florenz. — Im Allgemeinen werden die halbnackten thronenden Figuren schon deshalb den Vorzug vor den nackten Standbildern haben, weil das Auge bei jenen einen Porträtkopf erwartet und erträgt, da sie wirklich nur erhöht aufgefasste Bildnisse sein wollen, bei diesen dagegen sich auf einen heroischen Idealkopf gefasst macht, statt dessen aber wohlbekannte Züge findet.

a b c d e f g h

Die Kaiserinnen sind durch keinerlei besondern Schmuck von den Statuen anderer römischer Damen unterschieden [1]). Das Preiswürdigste wurde bei Anlass der weiblichen Gewandstatuen beiläufig erwähnt; die Kaiserinnnen als Göttinnen, z. B. häufig als Venus, zeigen denselben bedenklichen Contrast zwischen Wirklichem und Idealem, wie die nackten Kaiserstatuen.

Wahrhaft unzählbar sind die Köpfe und Büsten römischer Kaiser und ihrer Angehörigen. Wir können uns hier um so weniger auf Näheres einlassen, als der Beschauer gewöhnlich schon durch ein mitgebrachtes historisches Interesse auf das Bedeutende von selbst hingeführt wird. Einige Bemerkungen mögen indess am Platze sein.

Eine eigene grosse Sammlung von Kaiserbüsten ist in der Stanza degli Imperatori des Capitolinischen Museums aufgestellt. Aus den bessern Jahrhunderten finden sich dort meist geringere Exemplare, dafür ist die Kaiserreihe des 3. Jahrhunderts dort repräsentirt wie sonst nirgends, allerdings durch Beihülfe sehr gewagter Taufen. Die besten Colossalköpfe in der Sala rotonda des Vaticans. Auch die grosse florentinische Kaisersammlung (Uffizien, erster und zweiter Gang) enthält viel geringere und unsichere Köpfe (selbst moderne, wie Otho und Nerva). Man wird beständig die bessern Büsten der übrigen Galerien mit zu Rathe ziehen müssen.

i k l

[1]) Selbst das Diadem möchte wohl auch andern Frauen zugekommen sein, ebenso der oft sehr absonderlich scheinende Haarputz. (Vergl. S. 163, Anm. 2.)

Vergebens sucht man zunächst in den öffentlichen Sammlungen von Rom und Neapel ein vollkommen würdiges Bildniss des grossen Cäsar; keines wiegt die Basaltbüste und den Kopf der Togafigur des Berliner Museums auf. Die Statue in der untern Halle des Con-
a servatorenpalastes auf dem Capitol, auf welche man gewöhnlich verwiesen wird, ist eine wahrhaft geringe Arbeit. Ein Kopf, der mich trotz seiner sehr flüchtigen Ausführung immer von neuem
b anzog, steht im Museo Chiaramonti des Vaticans, es ist Cäsar als Pontifex Maximus, die Toga über das Haupt gezogen, mit den ernsten, leidenden Zügen seiner letzten Jahre. Zu den bessern
c Köpfen gehört auch die florentinische Marmorbüste (Uffizien, erster Gang, stark abgerieben und restaurirt); der in der Nähe befindliche Bronzekopf stellt eine andere Person vor.

Der schönste Kopf des Augustus ist wohl unstreitig der bron-
d zene in der Vaticanischen Bibliothek. Büsten und Statuen von allen Altersstufen (von August als frühreifem Jüngling im Museo
e Chiaramonti an) und allen Auffassungsweisen finden sich überall.

Das Augusteische Haus, lauter normale und charaktervolle Köpfe, blutsverwandt erscheinend trotz der vorherrschenden Verbindung durch Adoptionen, ist überall stark bedacht. Die Köpfe des Tiberius sind fast alle gut; von Caligula der feinste in der obern
f Galerie des Capitolinischen Museums; auch der basaltene im
g Kaiserzimmer trefflich; Claudius bei weitem am besten in der Statue
h des Laterans; Nero fast durchgängig zweifelhaft: als Knabe in einem schönen Köpfchen von bösartigem Ausdruck (Museum von
i Neapel, 1. Gang); als Sieger des Gesanges (nach dem Motiv des Apollon Musagetes aus der Musengruppe in der Sala delle Muse)
k in zwei halbcolossalen Köpfen (Vatican, Zimmer der Büsten, und
l — wenn ich richtig errathe — im Museum von Neapel, 1. Gang, mit einem Eichenkranz, mit dem Namen Alexanders des Grossen). Von Vitellius in Italien vielleicht kein Kopf von dem Werthe
m desjenigen in Berlin; ein guter im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti)[1]. Vespasian und Titus, wegen üblicher Verwechselung in den Galerien hier nicht zu trennen; meisterlicher
n Colossalkopf im Museum von Neapel (1. Gang); gute Büste im
o Hauptsaal der Villa Borghese. Trajan, dessen sonderbare Kopfbildung nirgends verfehlt wird: am ansprechendsten in der vatica-
p nischen Büste (Belvedere, Raum des Meleager). Hadrian: am häufigsten vorhanden und sehr oft gut. Plotina und die ältere Faustina, Colossalköpfe in der Sala rotonda, interessant für die

[1]) Wo sonst manches Verdächtige und selbst Neue zusammensteht. Der schöne jugendliche Kopf mit dem Eichenkranz entspricht unter den Kaisern am ehesten dem Augustus.

Behandlung des Lieblichen in diesem Maassstab [1]. Antoninus Pius: trefflich in der Colossalbüste der Villa Borghese (Hauptsaal), geringer in derjenigen des Museums von Neapel (1. Gang) und in der sehr penibeln des Museo Capitolino (grosser Saal). Eine auffallende Menge von Colossalköpfen der bisher Genannten und Anderer im Garten der Villa Albani. Von Marc-Aurel und Lucius Verus eine bedeutende Anzahl Köpfe überall. Von Commodus ein wahrscheinlich echter, trefflicher, obwohl flüchtig behandelter Kopf im Museum von Neapel (1. Gang). Pertinax, gute Colossalbüste in der Sala rotonda des Vaticans. Septimius Severus, häufig als Statue, vielleicht nirgends von besonderem Werthe. Seine Gemahlin Julia Domna, die letzte Römerin, von welcher uns die Kunst ein wahrhaft schönes und geistvolles Bild hinterlassen hat: Büste in der obern Galerie des Museo Capitolino; auch eine gute Colossalbüste in der Sala rotonda des Vaticans. Caracalla, auffallend häufig und gut, wahrscheinlich einem vorzüglichen Original zu Liebe wiederholt, vielleicht am feinsten durchgeführt in einem Kopf der Büstenzimmer des Vaticans. Ein furchtbares Haupt, ein „Feind Gottes und der Menschen", bei dessen Verworfenheit und falscher Genialität der Gedanke erwachen muss: es ist Satan.

a b c d e f g h i

Bei diesem Kopfe steht die römische Kunst wie vor Entsetzen still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildniss von höherem Lebensgefühl geschaffen. Die Auffassung wird zusehends ärmlich und einförmig, die Formen ledern und flau oder peinlich. Die Theilnahme schwindet ausserdem durch die Unsicherheit der Benennungen, für welche man auf die schwankenden Gesichtszüge ungeschickter Münzen angewiesen ist. Von der Capitolinischen Büste Diocletian's und von der Neapolitanischen des Probus (Museum, 1. Gang) möchte man wenigstens wünschen, dass sie echt wären. Die Köpfe des 4. Jahrhunderts sind zum Theil schon ganz puppenhaft, die drei Capitolinischen des Julianus Apostata nur durch ein mittelalterliches Zeugniss bewährt.

k l m

Neben diesem Vorrath von Herrscherbildnissen existirt noch ein viel grösserer von „Incogniti", Männern und Frauen, welchen man durch Beilegung interessanter Namen, zumal aus der letzten Zeit der Republik, einen willkürlichen Werth beizulegen pflegt. Ohne hierauf weiter einzugehen, machen wir nur aufmerksam auf das Denkmal, welches die Römer der Kaiserzeit hiermit ihren eigenen Personen und ihrem Nationaltypus gesetzt haben. Die Büste und vollends Statue, hat für einen auf das Dauernde gerichteten Sinn den stärk-

[1] An den Kaiserinnen stört oft der modemässige Haarputz, welcher sogar an einzelnen Büsten zum Abnehmen und Wechseln eingerichtet ist.

sten Vorzug vor dem gemalten (oder photographirten!) Bilde, in welchem die jetzige vielbeschäftigte Menschheit vor der Nachwelt aufzutreten gedenkt. Freilich gehört Schädelbau und schwammloses Fleisch und ein lebendiger Ausdruck dazu, der nur durch beständigen Verkehr mit Menschen, nicht mit Büchern und Geschäften allein sich dem Antlitz allmälig aufprägt.

Wie in allen guten Zeiten der Kunst, so wusste auch bei den Römern der Bildhauer nichts von künstlichem Versüssen und Interessantmachen derer, welche sich abbilden liessen. Es giebt eine grosse Menge von Grabdenkmälern meist untergeordneten Werthes, welche Mann, Weib und Kind in erhabenen Halbfiguren, oft inner- a halb einer Nische darstellen. (Eine Auswahl im Vatican: Galleria Lapidaria; Zimmer der Büsten; eine schöne, auf ihrem Lager ruhende b Frau, zwei Amorinen neben sich, im Belvedere, Vestibul des Torso; c eine ganze Anzahl im Hof des Palazzo Mattei; in der Villa d Borghese, Zimmer des Tyrtäus, drei ganze Figuren in Relief, eine Mutter mit zwei Söhnen darstellend; ebendort zeigt die liegende Statue einer Jungfrau, dass auch die späte Kunst wahrer Schönheit ihr Recht anzuthun suchte; — eine Anzahl geringerer Grabmonu- e mente im Museum von Neapel, Galleria Lapidaria.) In diesen bescheidenen Denkmälern hat die Naivetät, womit auch die hässlichen und unbedeutenden Züge, ja die weitabstehenden Ohren wiedergegeben sind, etwas wahrhaft Rührendes und Gemüthliches.

Aber auch in den Büsten und Standbildern der besten römischen Arbeit ist so wenig Geschmeicheltes, dass man der römischen Kunst schon eine allzu herbe und nüchterne Darstellung des Wirklichen vorgeworfen hat. Der Vergleich mit jenen halbidealen griechischen Köpfen und Statuen von Fürsten, Dichtern und Philosophen ist indess ein unbilliger, weil der römische Künstler nicht längstverstorbene grosse Männer, sondern den Ersten Besten porträtiren musste; an seinen vergötterten Kaisern hat er bisweilen das irgend Mögliche von höherer monumentaler Auffassung geleistet; allein wenn wir die Statuen eines Virgil, eines Horaz aus der Kaiserzeit besässen, so würden wir darin vielleicht eine gewisse Hoheit ausgedrückt finden, jedoch sicherlich etwas Anderes, Realistischeres als in den Perikles, Euripides, Demosthenes u. s. w., welche als Muster von Idealbildnissen mit Recht gefeiert werden [1]).

Ueberdies besass er bei ganzen Statuen, wenigstens angesehener Personen, auch einen Vortheil. Die würdigste Tracht, die je eines ernsten Mannes Leib bedeckte, ist immer die weite herrliche römische

---

[1]) Die halbideale Statue einer römischen Dichterin (wenn wir eine 1851 ge- * fundene Figur unter Lebensgrösse im Braccio nuovo des Vaticans (Nr. 37) richtig so deuten) würde zu einer solchen Annahme einigermaassen berechtigen.

Toga mit ihrem doppelten Ueberschlag über die linke Schulter. Der linke Arm kann frei darunter hervorsehen oder sich darin verhüllen; der rechte bleibt nebst der rechten Schulter entweder ganz frei zur edelsten Geberde, oder die Toga zieht sich nach oben längs der Schulter hin, oder sie wird beim Opfer über das Haupt gezogen und lässt dieses dann mit unbeschreiblicher Würde aus dem tiefen Schatten heraustreten. Das linke Bein ist in der Regel das tragende, das rechte das gebogene.

Als diese Gewandung in den Bereich der Kunst gezogen war, liess man sie nicht mehr los. Tausende von Statuen wurden nach diesem Motiv bis in die spätesten Zeiten geschaffen. An denjenigen aus den bessern Jahrhunderten wird der Beschauer mit stets wachsender Bewunderung die freie Art und Weise inne werden, mit welcher die einzelnen Künstler das Gegebene behandelten. Er wird vielleicht dabei mancher unserer jetzigen Porträtstatuen und ihrer Cavalleriemäntel gedenken, welche letztern nebst dem blossen Kopf die Vermuthung erregen, dass der Betreffende sich während einer Standrede im Winter habe abbilden lassen.

Wie jugendlichen Figuren diese Tracht stehe, zeigt der junge Römer, welcher die Toga auf gewöhnliche Weise und auf der Brust eine Bulla oder Amulet trägt, im Museum zu Neapel (2. Gang). a

Von dem sehr bedeutenden Vorrath dieser selbst im schlechtesten Fall betrachtenswerthen Gestalten brauchen wir bloss eine zu erwähnen: den sitzenden sog. Marcellus im Philosophenzimmer des Capitolinischen Museums; jedenfalls das Bild eines ausgezeichneten Staatsmannes und Redners. Hier wirkt nicht bloss das schöne und wunderbar behandelte Kleidungsstück, sondern der Charakter der Stellung welche sich in jeder Falte ausspricht. b

Andere Togafiguren werden noch bei Gelegenheit erwähnt werden. (Diejenigen von Kaisern s. S. 158 u. fg.) Für den ersten Anlauf empfehlen wir den Togatus (aus dem Grabe der Servilier) am Anfang des Museo Chiaramonti und den schönen greisen Opferer in der Sala della Biga des Vaticans. (Vgl. S. 67a). c d

Welches nun immer die Ausstattung und Gewandung sei, es bleibt eine Thatsache, dass die bessern römischen Bildnisse ganz rücksichtslos den Charakter und die Züge der Betreffenden, aber mit einem hohen Lebensgefühl aussprechen.

Allerdings ist der Genuss dieser Werke nicht für Jedermann leicht zugänglich. In den grossen italienischen Sammlungen stehen die Büsten meist entweder so dicht und bunt durcheinander oder so unscheinbar zwischen Statuen zerstreut, dass nur selten ein Beschauer ihnen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken wagt. Köpfe von Göttern und Göttinnen, von griechischen Philosophen und Dichtern,

von römischen Kaisern und Privatleuten, zusammen wohl viele Tausende an Zahl — welches Auge vermöchte diese ganze Heerschaar zu mustern und durch Vergleichung das Beste und das Gute von dem Geringern zu scheiden? welches Gedächtniss könnte sich dies Alles einprägen? — Vom Streit über die Namengebung, welcher dies Gebiet (wie bemerkt) unaufhörlich bedroht, muss vollends der Nicht-Archäologe auch hier ganz absehen, wenn er nicht Zeit und Lust verlieren will.

Es bleibt ihm nichts übrig, als bei guter Stimmung und Musse diese Köpfe einzeln, wie sie ihm gefallen, nach ihrem geistigen Ausdruck und nach der Kunst des Bildhauers zu durchforschen. Isolirt gesehen, gewinnen wenigstens die bessern davon ausserordentlich. Im a Thronsaal des Palazzo Corsini zu Rom steht auf einem Pfeiler der Kopf eines Römers, den mitten im Vatican nur Wenige beachten würden, der aber hier mit seiner edeln Individualität, seinem Ausdruck des Kummers alle Blicke auf sich zieht. An solch einem Beispiel kann man inne werden, wie viel Treffliches anderswo dem Auge entb geht, z. B. in dem langen Museo Chiaramonti, in den Bücstenc zimmern und in der Galleria geografica des Vaticans, im Zimmer d der Vase des Museo Capitolino, wo die „Incogniti" beisammen e stehen, in den meisten Räumen der büstenreichen Villa Albani, in f den verschiedenen Abtheilungen des Museums zu Neapel, in der g Inschriftenhalle und Hermaphroditenhalle der Uffizien zu Florenz, h im Hof des Pal. Riccardi ebenda, u. a. a. O.

Es ist nun unsere Sache, den Leser auf eine Auswahl des Merkwürdigsten unter den meist anonymen oder pseudonymen Römerköpfen aufmerksam zu machen. Wir nehmen dabei nicht sowohl den Kunstwerth als das physignomische Interesse zum Maassstab, ungewiss ob der Leser uns gerne auf diesen Pfaden folgen wird.

i Im Vatican: Braccio nuovo: der sog. Kopf des Sulla; — Mus. k Chiaramonti: der sog. Marius, treffendes Bild eines etwas galligen Alten; — der sicher richtig benannte Cicero, Nr. 422, und Nr. 698; — und der sog. Ahenobarbus mit dem feinen und klugen Ausdruck l des Angesichtes; — Büstenzimmer: einige interessante Frauenköpfe. m — Im Museo Capitolino: erstes Zimmer: ein Mann von Jahren (jetzt für Hadrian ausgegeben, aufgestellt auf einem Hercules-Altar), wundervoll wahr in dem zweideutig Verbissenen des Ausdruckes; — n Zimmer des Sterbenden Fechters: der beste Kopf des Marcus Brutus, Mörders des Cäsar, von widerlichem, obwohl nicht geistlosem Auso druck; — Zimmer des Fauns: der sog. Cethegus, ein noch junger, p vornehm abgelebter Spätrömer; — Philosophenzimmer: hier muss man wohl von den meisten Taufen mit Römernamen absehen und sich einzig mit dem geistigen Inhalt begnügen; Virgil als idealer, wahrscheinlich göttlicher Kopf gehört gar nicht hieher; ein kahler, delicater sauertöpfischer Alter heisst Cato; ein (ausserordentlich häufig

vorkommender) trauernder, entbehrungsvoller Kopf („squalidus"), die Haare in der Stirn, wird überall Seneca getauft, ist aber sicher ein griechischer Dichter der Diadochenzeit; der wohl mit Recht sog. Cicero ist ein ansehnlicher grosser Beamter mit klaren, wohlwollenden Zügen; der sog. Pompejus ein leidenschaftlicher, sehr vornehmer junger Herr, dessen Gleichen der Leser wohl schon öfter begegnet sein wird. U. s. w.[1]) Mitten unter diese sehr bunte Schaar hat sich ein ganz schöner jugendlicher Kopf (Nr. 59) mit üppigem Haarwuchs und scharfem Blicke verirrt, der einen leisen Anflug des Barbarentypus hat; wenn Jemand in ihm den Germanen Arminius erkennen will, so wird ein alterthumskundiger Freund, den ich hier nicht nennen darf, nichts dagegen einzuwenden haben. — Im Neuen Capitol. Museum, 6. Z., die vorgebliche Bronzebüste des alten L. Junius Brutus, ein höchst charakteristischer Römerkopf. a

Im Museum von Neapel: Grosse Bronzen, 3. Saal d. Br.: b schönes Exemplar des schon bezeichneten sog. Seneca; Lepidus (wenig c sicher, allein voll individuellen Lebens); Scipio Africanus d. ä., kenntlich an seinem schönen völlig kahlen Schädel mit dem breiten Schmisse darüber (in allen Sammlungen, oft mehrfach vorhanden; weit das beste Exemplar, von den übrigen beträchtlich abweichend, im Besitz des Jesuitencollegiums zu Neapel), das wahre Urbild eines alten Römers; — Marmorwerke, 2. Gang: die Reiterstatuen der d Balbus Vater und Sohn, aus Herculaneum, in den Köpfen wiederum sehr bedeutend, ausserdem als einzig erhaltene Consularstatuen zu Pferde merkwürdig durch die ungemeine typische Einfachheit der Composition, wobei auch einige Nüchternheit mit unterläuft; die e andern Statuen der Familie Balbus, in der Gewandung mittelmässig, in den Köpfen wiederum sehr ausgezeichnet, besonders die Mutter, deren kluge, ruhige, hochbedeutende Züge eine ehemalige Sinnlichkeit nicht verleugnen; der vorgebliche Sulla, von vorn gesehen auf- f fallend durch seine Aehnlichkeit mit Napoleon, dessen Stirn jedoch weder eine so edle Form noch eine so bedeutend durchgebildete Modellirung hatte. Ebenda mehrere gute Anonyme und falsch Benannte; das Beste der ohne Grund sogenannte Aratus, geistreich seitwärts g emporblickend, ein Grieche der Diadochenzeit; ein liebenswürdiges Frauenköpfchen mit verhülltem Kinn, fälschlich als Vestalin bezeichnet; h Pompejus und Brutus (1869 in Pompeji gefunden), letzterer jünger als i der Capitolinische, nachdenklich und ausdrucksvoll.

In den Uffizien zu Florenz: innere Vorhalle: ein gutes Exem- k plar des sog. Seneca; — erster Gang: Marcus Agrippa, classische Züge

---

[1]) Braun (S. 170 ff.) erkennt u. a. den Aeschylus (N. 82), den Marcus Agrippa (N. 16), den Terenz (N. 76), den Corbulo (N. 48) als richtig benannt an, hält aber (nach Visconti) den Cicero (N. 75) eher für einen Asinius Pollio.

a mit dem Ausdruck tiefer Verschlossenheit; — Halle der Inschriften: ein feiner durchgebildetes Exemplar desjenigen Kopfes, welcher in der Capitolinischen Sammlung Cicero heisst; der „Triumvir Antonius" eine flüchtige Arbeit, die aber etwas von derjenigen Art von Grösse hat, welche wir jenem Manne zutrauen; ein anonymer Römer, welcher mit Ausnahme des noch etwas behaarten Kopfes an jenen grandiosen b Scipiokopf der PP. Jesuiten in Neapel erinnert; — Halle des Hermaphroditen: zwei tüchtige Köpfe von so zu sagen philiströsem Ausdrucke: eine schöne Frau von demjenigen matronalen Typus, welchen man insgemein der Livia zuschreibt, mit zahlreichen gerollten Löckc chen; — zweites Zimmer der Bronzen, sechster Schrank: einige sehr gute kleine Bronzeköpfchen und Statuetten, worunter die winzige aber vortreffliche eines sitzenden Mannes in der Toga.

d In der untern Halle des Palazzo Riccardi: ausser einer Anzahl von Idealköpfen (worunter ein schöner und ein geringerer Apoll, zwei Athleten, eine sog. Sappho) ein guter römischer Porträtkopf, verschrumpft und sauer blickend, in einem Nebengang rechts.

e Im Camposanto zu Pisa: (bei XL) Marcus Agrippa, weniger erhalten, aber ebenso echt als der florentinische Kopf. (Ebenda mehrere gute Götterköpfe. Der angebliche Brutus, bei IV, ist offenbar modern.)

Den Ursprung und ersten Gebrauch der so häufigen und zum Theil so trefflichen marmornen **Masken** hat man in der Sitte zu suchen, dass der Sieger in einem dramatischen Wettkampfe dem Gotte dankbar seine eigene Ehre gleichsam abzutreten pflegte. Es eignete sich zur Weihegabe ausser dem errungenen Siegespreise nichts mehr als die Maske des Schauspielers, dessen Kunst den Sieg zu gewinnen wesentlich geholfen hatte. Nach allgemeinem griechischen Brauche ersetzte der Weihende aber häufig die wirkliche Maske durch das künstlerische Abbild einer solchen in festem Steine. Allmälig wurden diese Bildungen auch zu andern Zwecken verwendet. Zwar zu Wasserspeiern an Gebäuden und zu Brunnenmündungen schickte sich auch die barockste Bildung ihres Mundes nur wenig; das erstere Amt blieb in der guten Zeit wenigstens den Löwenköpfen (s. unten) vorbehalten; für das letztere schuf die Kunst eine besondere Welt von Brunnenfiguren. Dagegen waren sie mit ihrer dämonischen Drolligkeit wie geschaffen zu Gluth- und Dampfspeiern in warmen Bädern; in grossem Flachrelief ausgedehnt konnten sie auch mit Augen, Nasenlöchern und Mund das ablaufende Wasser in Bädern wie in Höfen unter freiem Himmel aufnehmen (als Impluvien). Vielleicht die meisten aber waren blosse freie Decoration an Gebäuden verschiedener Art.

Man wird ihren Stil im Ganzen hochschätzen müssen. Sie sind

die einzigen Caricaturen, die der hohen Kunst angehören, die Grenzmarken des Hässlichen im Gebiet des Schönen. Deshalb ist hier selbst bei der stärksten Grimasse doch nichts Krankhaftes, Verkümmertes, Peinliches oder Verworfen-Bösartiges zu bemerken. Was dem Ausdruck zu Grunde zu liegen scheint, ist die vielfach variirte Anstrengung des Schreiens, auf eine Reihe komischer Typen übertragen. Meist auf die Ferne berechnet, ist ihre Arbeit flüchtig, derb, energisch; in den neuern Sammlungen demgemäss hoch und fern, an Gesimsen und Giebeln aufgestellt, entgehen sie dem Auge nur zu leicht.

Vielleicht die grösste Anzahl findet sich beisammen in der Villa Albani (untere Halle des Palastes, Vorhalle des Kaffeehauses etc.); in Maassstab und Arbeit meist so gleichartig, dass sie von einem und demselben Gebäude stammen könnten. — Andere im Vatican (besonders im Hof des Belvedere, auch im Appartamento Borgia).

Diese möchten alle als blosse Decoration gedient haben. Als Dampfspeier sind zunächst vier fast vollständige Köpfe im Museum von Neapel (4. Saal) zu nennen, ideal, nicht carikirt, und noch von sehr guter Arbeit. Vielleicht gehört hierher auch der colossale Venuskopf von Alba im Turiner Museum. Andere Dampfspeier dagegen zeigen den komischen Ausdruck des Herauspressens der Luft aus dem Munde; so die rothmarmornen an der Treppe der Villa Albani und in der Villa Ludovisi (Vorraum), beide im Profil, Flachrelief.

Als Impluvium oder Wasserablauf diente die grandiose aber sehr verstümmelte Bocca della verità in der Vorhalle von S. Maria in Cosmedin zu Rom; wahrscheinlich ein Oceanus. Ebenso eine treffliche Pansmaske der Villa Albani (Nebenräume rechts). — Ein gutes Hochrelief, drei tragische Masken zusammengruppirt, in den Uffizien, zweiter Gang. (Auf der Rückseite eine Satyrmaske in Flachrelief.)

Endlich giebt es eine Gestalt des griechischen Mythus, welche nur als Maske vorkömmt: das Tod und Entsetzen bringende, versteinernde Gorgonenhaupt, die Medusa. Die ältere Kunst bildete sie als eine Grimasse, die höchstens denjenigen Widerwillen hervorbringen kann, welchen etwa die Kriegsdrachen der Chinesen erregen mögen. Später aber kam derjenige Typus auf, den wir z. B. in den colossalen Vaticanischen Medusenmasken (aus Hadrianischer Zeit, im Braccio nuovo) bewundern. Unter den schlangenähnlichen Locken treten gewaltige, breitgebildete Köpfe hervor, schön und erbarmungslos, zugleich aber selbst von geheimem Entsetzen erstarrt oder erstarrend; nur so konnte diese Empfindung auch in dem Beschauer erregt werden. Für die Behandlung des Dämonisch-Schrecklichen in der griechischen Kunst die wichtigste Ur-

a kunde. — Leider findet man an der Treppe des Pal. Colonna in Rom von dem berühmten porphyrnen Colossalrelief eines Medusenhauptes nur noch den bemalten Gypsabguss. — Medusa im Profil, b Hauptsaal der Villa Ludovisi, wahrscheinlich in den ersten Decennien des 4. Jahrh. v. Chr. entstanden, das Haar schlangenartig bewegt die absterbenden Gesichtszüge umrahmend, durch die Mischung von Todesgrauen und Schönheit eine der genialsten Schöpfungen der Antike.

Im Ganzen haben unter den Masken diejenigen der Komödie, wie bemerkt, das grosse Uebergewicht; sie herrschen auch wohl in den pompejanischen Malereien vor. Einzelne Statuen komischer Schauspieler sind gleichsam als eine Weiterbildung der Masken zu betrachten; sie stellen einen Moment einer bestimmten Rolle, z. B. eines Davus, eines Maccus dar, und nicht den berühmten Komiker N. N. in dieser und jener Rolle. Die besten in der Galleria c de' Candelabri des Vaticans, andere in der Villa Albani, Kaffeehaus[1]); manche als kleine Bronzefiguren in den betreffenden Sammlungen. — Für die Malerei waren ganze Theaterscenen und Proben ein nicht ungewöhnlicher Gegenstand, wie mehrere antike Gemälde d und Mosaiken des Museums von Neapel beweisen (u. a. die beiden zierlichen Mosaiken des *Dioskurides,* 7. Zimmer). In Rom geben die e einfachen Mosaiken am Boden der Sala delle Muse im Vatican einen ziemlich genauen Begriff von dem Auftreten tragischer Schauspieler.

Von andern leblosen Gegenständen hat die römische Kunst bisweilen die **Trophäen** mit ganz besonderer Schönheit gebildet, sowohl f im Relief (Basis der Trajanssäule), als in runder Arbeit (Balustrade g des Capitols). Die plastische Gruppirung des Unbelebten hat vielleicht überhaupt keine höhern Muster aufzuweisen als diese.

Die **Thierbildungen** der alten Kunst zeigen eine reiche Scala der Auffassung, vom Heroischen bis zum ganz Naturalistischen. In den edlern und gewaltigern Thiergattungen lebt eine ähnliche Hoheit der Form wie in den Statuen von Göttern und Helden: in den geringern wird man mehr jene naivsten Züge des Lebens bewundern, die das Thier in seinem Charakter zeigen. — Dieser ganze Kunstzweig muss eine grosse Ausdehnung gehabt haben; von noch vorhandenen Resten (meist in ziemlicher Ausdehnung aber geschickt modern restaurirt von *Francesco Franzoni*) ist z. B. die grosse Sala h degli Animali im Vatican erfüllt, und auch im Museo Chiaramonti findet sich Vieles, lauter römische Arbeiten, die zum Luxus

[1]) Letztere nach Braun's Ansicht zusammen, wenn richtig geordnet, eine komische Scene vorstellend.

des Hauses, zum Schmuck der Brunnen und Gärten gedient haben mögen. Den Vorzug behaupten natürlich die grossen monumentalen Thiergestalten.

Die Pferde der antiken Sculptur beweisen zunächst, dass die damalige Pferdeschönheit eine andere war, als die, welche die jetzigen Kenner verlangen. Wo Pferd und Mensch beisammen sind, wie z. B. auf den parthenonischen Reliefs, wird man das Pferd schon im Verhältniss kleiner gebildet finden, aus Gründen des Stiles, nicht bloss wegen Kleinheit der Race. Sodann galt eine andere als die jetzt beliebte Bildung des Kopfes, des Nackens, der Brust und der Croupe, namentlich aber ein gedrungeneres Verhältniss der Beine für schön. Aus Mangel an Specialkenntnissen kann der Verfasser hierauf nicht näher eingehen; die Denkmäler selbst sind so bekannt, dass sie kaum der Aufzählung bedürfen. Bei weitem das Schönste ist und bleibt wohl der eine parthenonische Pferdekopf vom Gespann des Helios im Ostgiebel, dessen überall verbreitete Abgüsse man vergleichen möge; Alles, was zum Ausdruck der Energie, ja des edelsten Feuers dienen kann, ist scharf und wirksam hervorgehoben und in die Hautfläche ein Leben und eine Bedeutung hineingezaubert, dergleichen bei einem sterblichen Thiere wohl nicht vorkommt. — Als griechische Arbeit galten bekanntlich lange Zeit die vielgewanderten vier Bronzepferde über dem Portal von S. Marco in Venedig; gegenwärtig hält man sie doch nur für römisch, etwa aus Neronischer Kunstepoche; jedenfalls gehören sie zu den besten und sind als einziges erhaltenes Viergespann (wahrscheinlich von einem Triumphbogen) unschätzbar zu nennen. — Die stark restaurirten Pferde der Colosse von Monte Cavallo in Rom sind ohne Zweifel Nachahmungen griechischer Vorbilder wie die Statuen, in ihrem jetzigen Zustand aber nicht maassgebend. (Der Kopf des einen sehr ausgezeichnet.) — Römische Pferde erscheinen im Ganzen, neben denjenigen des *Phidias* und seiner Schule, roh und im Detail wenig oder nur naturalistisch belebt, in der Bewegung aber bisweilen trefflich. — Im Museum von Neapel verdienen die marmornen Pferde der beiden Balbi, 2. Gang, (nach meinem Urtheil) unbedenklich den Vorzug vor dem (sehr zusammengeflickten) ehernen herculanensischen Pferde sowohl als vor dem, vielleicht nicht einmal antiken colossalen ehernen Pferdekopf aus dem Palast Colobrano (1. Saal der Bronzen); von den ebenda befindlichen bronzenen Statuetten (2. Saal der Bronzen) übertrifft das Pferd Alexanders und das freisprengende dasjenige der Amazone. — In Rom ist das Pferd Marc Aurel's auf dem Capitol gut gearbeitet und lebendig bewegt, an sich aber ein widerliches Thier, vielleicht einem Streitross des Kaisers getreu nachgebildet. — In Florenz (Uffizien, innere Vorhalle) das bei der Niobidengruppe gefundene Pferd, mittelmässige Decorationsarbeit. —

a b c d e f g

Das 1849 im Trastevere gefundene leider sehr fragmentirte eherne a Pferd, im Neuen Capitol. Museum, 6. Z., vielleicht das lebendigste, naturwahrste Pferd aus dem Alterthum.

b Unter den Löwen hat der grösste von den vor dem Arsenal zu Venedig aufgestellten den Altersvorzug (er stammt bekanntlich aus dem Piräus). Der liegende Löwe, auf der andern Seite der Thür, soll auf dem Wege vom Piräus nach Athen seine Stelle gehabt haben. Er scheint wenig jünger und doch durchgebildeter als der sitzende, hat aber einen modernen Kopf und starke Verletzungen. (Die beiden kleinern gering.) — Als der schönste gilt der schreitende c Löwe in Relief, an der grossen Treppe des Palazzo Barberini zu Rom. — Ein schreitender Löwe in vollständiger Figur, von guter römischer Arbeit, aber durch plumpe moderne Beine entstellt, be- d findet sich an der Treppe des Museums von Neapel. — Der eine e vor der Loggia de' Lanzi in Florenz ist wohl besser. (Der andere modern, von *Flaminio Vacca.*) — Von einer sehr bedeutenden Gruppe, welche den Sieg des Löwen über das Pferd darstellte, f ist diejenige im Hof des Conservatorenpalastes auf dem Capitol ein treffliches, nur zu sehr beschädigtes Exemplar, diejenige im Vatican (Sala degli Animali) ein schwacher Nachklang; auch die übrigen Löwen dieses Saales sind nicht von Bedeutung. — Eine interessante grosse Gruppe zweier Löwen, die einen Stier überfallen, g griechisch, aus Motye, im Stadthaus zu Marsala. — An gewaltigem Ernst und an grandioser Behandlung möchten die beiden h grossen Granitlöwen des ägyptischen Museums im Vatican wenigstens alle ruhenden Bildungen dieser Gattung hinter sich lassen. Wo das momentane Leben des Thieres Preis gegeben und seine Bedeutung als Symbol einer göttlichen Naturkraft hervorgehoben wird, wie im alten Aegypten, da allein sind solche Charaktere möglich. — Löwenköpfe, als Wasserspeier, mit der Architektur verbunden, sind häufig; ein schönes Exemplar (Friesstück) von grie- i chischer Arbeit, aus Himera, im Museum zu Palermo.

Von den Hunden wurde die grosse derbe Gattung der Molosser mit Vorliebe dargestellt. Nachahmungen eines Werkes dieser Art sind die beiden vorzüglichen am Eingang der Sala degli Animali k des Vaticans, und die beiden in der innern Vorhalle der Uffizien, von ungleicher Güte der Ausführung, aber sämmtlich von grandiosem Ausdruck. (Sie sind nicht als Pendants gearbeitet, wie schon die fast identische Wendung beweist.) Sonst genossen die Windhunde am häufigsten das Vorrecht einer plastischen Darstellung. l Sehr schön und naiv (in der Sala d. Anim.) die Gruppe zweier Windhunde, deren einer das Ohr des andern spielend in den Mund nimmt. Anderswo (auch in Neapel) einer, der sich am Ohre kratzt.

m Die bekannte Capitolinische Wölfin (Neues Capitolinisches

Museum 6. 7), angeblich vom Jahr d. St. 458, pflegt als etruskisches Werk betrachtet zu werden. Die Haare heraldisch, der Leib noch ziemlich leblos, die Beine kräftig und scharf. Weder in der etruskischen noch in der griechisch-römischen Kunst finden sich überzeugende Analogien mit dieser Behandlungsweise und Stilisirung, während eine Reihe mittelalterlicher Werke wie der Braunschweiger Löwe, verschiedene Wölfinnen in Siena, die kanzeltragenden Thiere der Pisaner Meister u. a. m. so auffallende Verwandtschaft zeigen, dass die mehrfach aufgestellte Behauptung des mittelalterlichen Ursprungs der Wölfin dadurch sehr wahrscheinlich wird, zumal die Beweisstücke für ihre Existenz nicht sehr weit in das Mittelalter zurückgehen. (Die beiden Knaben sind nachweislich Zusätze des 15. Jahrhunderts.)

Anspringend und sehr lebendig: die Chimära von Arezzo in den Uffizien (Bronzen, 2. Z.), mit etruskischer Inschrift; das Haar in symmetrisch gesträubten Büschen, eine echt etruskische Arbeit. a

Zum Allertrefflichsten gehört der Florentinische Eber (Uffizien, innere Vorhalle); er richtet sich majestätisch auf; seine Borsten kleben buschweise zusammen vom Schweiss und von der Feuchtigkeit seines Lagers und bilden, zumal an der Brust, einen prächtigen Ausdruck innerer Kraft. — Das Mutterschwein von Alba (Sala d. Anim.) ist ein derbgemüthliches Familienstück voll Leben und Naturalismus. b c

Von Rindern ist in riesiger Grösse der Farnesische Stier (s. d.), doch nur mit starken Restaurationen erhalten. Ausserdem enthält das Museum von Neapel (1. Saal d. Bronzen) ein kleines bronzenes Rind, von mittelguter Arbeit. Die Erinnerung an *Myron's* berühmte Kuh sucht man, vielleicht vergebens, aus kleinen Bronzen verschiedener Galerien zusammen. Eine grosse Kuh von Marmor im 5. Zimmer des Lateran, zwar flüchtig gearbeitet, aber recht charakteristisch. Im Neuen Capitol. Museum (6. 7) treffliches Fragment eines Stieres. d e f g

Im Museum zu Palermo der berühmte bronzene ruhende Widder aus Syrakus, von wundervoller Arbeit. h

Die beiden niedlichen Rehe des Museums von Neapel (1. Saal der Bronzen) stehen ziemlich vereinzelt. Der grosse Hirsch von Basalt im Lateranischen Museum, 5. Zimmer, ist ebenfalls eine gute Arbeit. i k

Die Vögel sind für die Freisculptur in Marmor nur ausnahmsweise ein geeigneter Gegenstand; indess ergab sich wenigstens für den Adler mehr als eine Gelegenheit, die nicht zu umgehen war. Von den sämmtlichen Darstellungen des Ganymed zeigt allerdings vielleicht keine einzige den Adler mit vollkommenem Lebensgefühl durchgebildet, wenn es auch an guten Motiven nicht fehlt (S. 116 u. fg.) Als Symbol an römischen Denkmalen wurde wieder aus andern Gründen der Adler nur decorativ behandelt. Irgend einmal aber hatte sich

die Kunst ernstlich des Königs der Vögel angenommen und ihn auf immer so stilisirt, wie er bis heute plastisch pflegt gebildet zu werden, nämlich mit beträchtlicher Verstärkung der untern Theile (eine Art starkbefiederter Knie) und mit grossartig umgebildetem Kopf. Eines der besten Exemplare bleibt immer der Reliefadler in der Vor-
a halle von SS. Apostoli zu Rom.

Für den Begriff der quantitativen Ausdehnung, welche diese
b Thiersculptur erreicht hatte, sorgt, wie gesagt, die Sala degli Animali. Hier findet sich der Elephant wenigstens in verkleinertem Relief, der Minotaurus, von einem Kameel der riesige Kopf, auch das Haupt eines Esels (ohne besonderen Humor), mehrere Krokodile, Panther, Leoparden (mit eingelegten Flecken); dann Gruppen des Kampfes und der Beute, wie die von Löwe und Pferd (s. oben), Hund und Hirsch, Panther und Ziege, Bär und Rind etc.; kleine Amphibien und Seethiere, oft von farbigem Marmor; von Vögeln namentlich Pfauen u. a. m. Manches hat den Charakter blosser Spielerei.

Eine ganze Reihe colassaler Thierköpfe aus der Villa Hadrian's,
c im Hofe des Palazzo Valentini, an Piazza di SS. Apostoli in Rom.

Ausserdem wird man in den Sammlungen kleiner Bronzen
d (z. B. Museum von Neapel, 1. Saal der Bronzen, Uffizien in
e Florenz, zweites Zimmer der betreff. Abtheilung, sechster Schrank) eine grosse Anzahl und zwar gerade der schönsten und lebensvollsten Thiermotive vorfinden; am letztgenannten Ort u. a. einen trefflichen Stier mit menschlichem Angesicht, von griechisch scheinender Arbeit. Auch hier giebt sich die antike Kleinsculptur nicht als Fabrikantin artiger Nippsachen, snndern als eine des Grössten fähige Kunst zu erkennen. (S. 141 u. fg.)

Eine Anzahl von Thieren können ihrer Natur nach bloss in der Malerei und höchstens im Relief zu ihrem Rechte kommen. Dies sind ausser den Fischen die sämmtlichen fabelhaften Wasserwesen, Seethiere, Seepanther, Seeböcke, Seegreife u. s. w., welche den Zug der Tritonen und Nereiden begleiten; die Tritonen selbst sind, wie oben (S. 129 u. fg.) bemerkt, aus einem menschlichen Oberleib und einem geringelten Fischschwanz zusammengesetzt. Es bleibt hier nur zu wiederholen, dass die Uebergänge aus dem einen Bestandtheil in den andern so meisterlich unbefangen und die Verhältnisse der Bestandtheile zu einander so wohl abgewogen sind, dass der Beschauer, weit entfernt etwas Monströses darin zu finden, an das Dasein solcher Wesen zu glauben anfängt.

Der Delphin, sehr häufig als Brunnenthier, auch als Begleiter der Venus dargestellt, ist unter den Händen der Kunst zum „Fisch an sich“, zum allgemeinen Sinnbild der feuchten, bewegten Tiefe geworden, und hat mit dem wirklichen Delphin nicht einmal eine

flüchtige Aehnlichkeit[1]). Dieser gehört zu den formlosesten Fischen; wer ihn im Mittelmeer nicht zu sehen bekommen hat, kann sich hievon z. B. in der Naturaliensammlung der Specola in Florenz überzeugen, deren vortrefflich ausgestopfte Thiere für mehrere Punkte unseres Capitels zur entscheidenden Vergleichung dienen mögen.

Wenn wir hier die wichtigern **Reliefs** in kurzer Zusammenstellung auf die Statuen folgen lassen, so geschieht dies nur des beschränkten Raumes wegen. Abgesehen von seinem unschätzbaren mythologischen Werthe hat das antike Relief das Höchste, was die Kunst je in diesem Zweige leisten kann, völlig erschöpft, so dass alles Seitherige daneben nur eine bedingte Geltung hat. — Die höchste Gattung, die Friese und Metopen griechischer Tempel, wie sie das Britische Museum besitzt, darf man (abgesehen von den sicilischen Reliefs) in Italien freilich nur in Abgüssen suchen (zu Rom im Museum des Laterans, zu Florenz in verschiedenen Räumen der Akademie etc.), aber auch nicht übersehen; die römischen Friessculpturen sind daneben selbst im besten Falle nur von untergeordnetem Werthe. Dagegen hat die Kunstliebhaberei der Römer eine beträchtliche Anzahl einzelner, meist kleinerer Werke aus Griechenland hergeschleppt oder von griechischen Künstlern in Rom und Italien arbeiten, auch wohl copiren lassen. Es sind Tafeln, runde und viereckige Altäre und Piedestale, runde Tempelbrunnen (röm. Name: Puteal), Basen von Dreifüssen, Marmorvasen u. s. w. Von den im sog. Tempelstil gearbeiteten, welche einen nicht geringen Theil der Gesammtzahl ausmachen, haben wir oben des Beispiels halber einige genannt; ungleich wichtiger sind immer die Werke des entwickelten griechischen Stiles.

Um die Entstehung dieser Darstellungsweise zu begreifen, wird man sich einen architektonischen Rahmen hinzudenken müssen. Es ist die Sculptur in ihrer Abhängigkeit von den Bauwerken, die sie schmücken, aber nicht beherrschen soll[2]). An den griechischen Tempeln nun rief der Aussenbau mit seinen starken, scharfschattigen Formen das Hochrelief hervor, welches die menschliche Gestalt bis zu drei Viertheilen oder mehr heraustreten lässt; an der Innenseite der Halle dagegen und an der Cella, wo überdem der nahe Standpunkt des Beschauers jede Ueberschneidung stark hervortretender Formen störend macht, fand das Basrelief in dem gemeinsamen Halblicht seine Entstehung. Eine scharfe Scheidung zwischen beiden, die schon die ältere griechische Kunst (namentlich durch das Hinzutreten

---

[1]) Der den Eros umschlingende Delphin im Museum von Neapel (2. Saal) * ist eines der wenigen Absurda der antiken Kunst.

[2]) Das Extrem dieses Missbrauchs siehe bei der „Decoration des Barockstils".

der Bemalung) nicht kannte, darf man natürlich bei spätern Werken, die ohne specielle Rücksicht auf bauliche Aufstellung entstanden sind, nicht verlangen.

Ein weiteres architektonisches Gesetz, welches im Relief lebt, ist die Beschränkung des darzustellenden Momentes auf wenige, möglichst sprechende Figuren, welche durch Entfernung oder deutliche Contraste auseinander gehalten werden. Die Vertiefung des Raumes wird nur sehr beschränkt angenommen, die Verschiebung der Gestalten hintereinander nur mässig angewandt. Zur römischen Zeit glaubte man das Relief durch maasslose Aufschichtung von Figuren, durch Annahme mehrerer Pläne hintereinander zu bereichern, wobei jene Unzahl von Arbeiten entstand, die man nur betrachten mag, so lange nichts Griechisches daneben steht.

Die Bezeichnung des Oertlichen ist entweder eine kurz andeutende, welche durch einen Pfosten ein Haus, durch einen Vorhang ein Zimmer markirt, oder eine symbolische, welche das Wasser durch eine Quellgottheit, den Berg durch einen Berggott persönlich macht. Ausgeführte Darstellungen von Landschaften und Gebäuden, perspectivisch geschoben, giebt das Relief (seltene Ausnahmen abgerechnet) nicht vor dem 15. Jahrhundert. (*Ghiberti's* zweite Bronzethür am Battistero von Florenz; die Scuola di S. Marco in Venedig, mit den Sculpturen der *Lombardi* etc.)

In der Darstellung der Figuren fand die griechische Kunst nach längerm Suchen zwischen Profil und Vorderansicht diejenige schöne Mitte, welche bei der lebendigsten Profilbewegung doch den Körper in seiner Fülle zu zeigen und namentlich den Oberleib auf das Wohlthuendste zu entwickeln wusste. Die freistehende Giebelgruppe wird die Lehrerin des Reliefs; ihre Fortschritte sind gemeinsam. Die schwierige Frage der Verkürzungen, welche vielleicht nicht absolut lösbar ist, wurde auf sehr verschiedene Weise gelöst, bald durch wirkliches Heraustreten der betreffenden Theile, bald durch verstecktes Nachgeben. Starke Verstümmelungen verhindern oft jedes unbedingt sichere Urtheil.

Das durchgehende Grundgesetz des Reliefs ist, wie man sieht, die grösste Einfachheit. Die Mittel der Wirkung sind hier so beschränkt, dass das geringste Zuviel in Schmuck, Kleidung, Geräth u. s. w. den Blick verwirrt und das Ganze schwer und undeutlich macht. — Wir wählen nun aus der Masse des Vorhandenen nur diejenigen Werke aus, welche diese höhern Bedingungen deutlich erfüllt zeigen, nämlich die griechischen und die nahen und unverkennbaren, auch mehrfach vorkommenden Nachbildungen von griechischen. Der Bequemlichkeit des Auffindens zu Liebe mögen sie nach den Galerien geordnet folgen; die Anordnung nach dem

Stil oder nach den Gegenständen würde in einer Kunstgeschichte den Vorzug verdienen.

Im Vatican: Museo Chiaramonti, am Anfang: ein sitzender Apoll; gegen das Ende: wandelnde bacchische Frauen; namentlich aber das alterthümliche Relief, welches die drei Grazien darstellt, die sich an den Händen fassen, nach einem attischen Original aus der Zeit um 450 v. Chr.; Fragment eines Reiters, den Reitern des Parthenonfrieses nahe stehend. a

Belvedere, im Raum des Apoll: die zwei Tempeldienerinnen mit herrlich wallenden Gewändern, einen widerspenstigen Opferstier führend. (S. oben S. 107 b; antike Copie aus dem Relief der Balustrade am Nike-Tempel auf der Akropolis von Athen; Replik in den Uffizien, s. unten.) b

Galleria delle Statue: Mehreres Treffliche, u. a. zwei Reliefs von griechischen Grabmälern. Köstliche Fragmente in die Piedestale mehrerer Statuen eingemauert. — Das runde Puteal, Nr. 422, aus der Sammlung Giustiniani, mit der umständlichen Darstellung eines Bacchanals, moderne Copie des Originals in Spanien. c

Gabinetto delle Maschere: Der trunkene Bacchus; — ein Opfer, letzteres von schöner griechischer Arbeit. (In der anstossenden Loggia scoperta, welche man sich öffnen lassen kann, einige Fragmente von Werth und ein ganz origineller Bacchuszug mit Centauren, die sich gegen das Aufsitzen von Satyrn wehren.) d e

Sala delle Muse: Der Tanz der Kureten; — die Pflege des jungen Bacchus. — (Aus später römischer Zeit: Fries mit Kämpfen der Centauren und Lapithen, ungeschickte Nachahmung griechischer Tempelmetopen der Blüthezeit; statt der Triglyphen Bäume.) f

Galleria de' Candelabri: Zwei schöne, grossentheils restaurirte bacchische Vasen; an der einen tanzende Kureten und ein Satyr; an der andern weinkelternde Satyrn und ein aufspielender Silen; u. a. m. g

Im Museum des Laterans (früher im Appartamento Borgia): 1. Zimmer: Eine Nymphe, ein Kind (vielleicht den kleinen Pan) tränkend, diente als Brunnenzierde, da aus der Oeffnung des Horns das Wasser quoll; — vorgeblicher Hippolyt mit Phädra (ein Grabrelief von griechischer Erfindung); 4. Zimmer: Medea mit den Töchtern des Pelias, griechische Arbeit; ebenfalls griechisch die Tänzerinnen eines dreiseitigen Altars, 9. Z., u. a. m. h

Im Museo Capitolino: Zimmer der Vase: Die ilische Tafel, Miniaturrelief[1]) mit Illustrationen von Scenen aus dem trojanischen Kriege mit griechischen Inschriften, worin die dargestellten Personen und Scenen, sowie die dichterischen Quellen angegeben i

[1]) Aus einem Stein, welcher zwischen dem Marmor und dem lithographischen Kalkschiefer in der Mitte steht.

werden; ähnlich wie die Apotheose des Herakles in der Villa Albani (unten, k).

a Obere Galerie: Treffliche Vase mit Bacchanten, in Form eines Eimers. — Runde Ara mit schreitenden Götterfiguren im Tempelstil, jetzt der grossen Vase (S. 58h) als Basis dienend.

b Grosser Saal: Altar mit der Geschichte des Zeus (als Basis des riesigen Herakleskindes); die erhaltenen Theile vom besten Reliefstil, an alterthümliche Typen in der Darstellung der Götterversammlung sich haltend.

c Philosophenzimmer: Mehreres Gute, u. a. die Bestattung der Leiche eines Helden. (Meleager? — dasselbe in grösserm Maassstab d im Hof des Palazzo Mattei, rechts, oben.)

e Kaiserzimmer: Die Befreiung der Andromeda; — der schlafende Endymion (s. unten bei der Sammlung Spada).

f Erstes unteres Zimmer: Ara mit den Thaten des Herakles, je drei auf einer Seite, römische Arbeit zum Theil nach alten griechischen Motiven.

g In der Villa Albani: Untere Halle des Palastes: der gestürzte Kapaneus (?), römisch nach einem trefflichen griechischen Urbild; eine sehr verwitterte runde Ara mit den einfach schönen Gestalten der verhüllten Horen, die einander am Zipfel des Schleiers fassen.

h Treppe: Die schon (S. 91g) geschilderte Roma; — Artemis, drei Niobiden verfolgend; — Philoktet (?), wahrscheinlich ein Berggott.

i Runder Saal: Die schöne Marmorschale mit dem Gefolge des Bacchus im Hochrelief, dem Raum gemäss lauter liegende und lehnende Figuren von unbeschreiblicher Frische der Erfindung.

k Zimmer des Aesop: Die Apotheose des Herakles mit Miniaturinschriften, wie das Capitolinische Relief (S. 177i); — Satyr und Bacchantin, öfter vorkommende Motive rasender bacchischer Bewegung, von grösster Schönheit.

l Zimmer der Reliefs: Die Kämpfer; ein vom Pferde gesprungener tödtet einen auf der Erde liegenden. Von allen Reliefs italienischer Sammlungen ist dieses attische Grabrelief aus dem Ende des 5. Jahrh. v. Chr., obgleich in Rom selbst ausgegraben, vielleicht das einzige, welches unmittelbar an *Phidias* und seine Schule erinnert; trotz der Verstümmelungen übertrifft es an grandiosem Stil und Lebensfülle bei Weitem Alles, was sonst von dieser Gattung in Italien vorhanden ist. — Aphrodite auf einem Seepferd; — zwei springende Satyrn; — das sog. Leukothea-Relief, (S. 68c) u. a. m.

m Hauptsaal: Herakles bei den Hesperiden; — Dädalus und Icarus; Ganymed, den Adler tränkend, gute römische Arbeiten; u. a. m.

n Im anstossenden Zimmer: Hermes, Eurydice und Orpheus, s. d. Museum von Neapel, S. 179k.

Nebenräume des Palastes zur Rechten: Artemis und eine weibliche Figur; — eine Familie, Mann, Frau und Sohn; — opfernde Mutter mit drei Kindern; — Dädalus und Icarus (hier von rothem Marmor); — eine grosse Schale mit den Arbeiten des Herakles, welche wie die dürftige Nachahmung etwa eines Tempelfrieses aussehen; — zwei einzelne Figürchen, vielleicht Palästriten. a

Im sog. Kaffeehaus: Theseus, durch Aegeus als Sohn erkannt, spätrömisch nach griechischer Erfindung. b

In der Villa Borghese: Hauptsaal: Die beiden Reliefs mit Pan und Satyrn. c

Zimmer der Juno: Cassandra, italisch nach bester griechischer Erfindung. Auch sonst mehreres Treffliche. d

Zimmer des Herakles: Schöne Vase, mit der Reliefdarstellung eines Tanzes nackter Kureten und verhüllter Frauen; Pan musicirt. e

In der Villa Ludovisi: Hauptsaal: das Urtheil des Paris, grosses Relief nach griechischen Motiven. f

Im Palast Spada zu Rom, zweiter unterer Saal: Acht grössere Reliefs, wozu noch die beiden im Kaiserzimmer des Museo Capitolino gehören; sämmtlich von bester römischer Arbeit und den edelsten, lebendigsten Motiven, doch mehr malerisch als plastisch empfunden und vielleicht Nachbildungen von Gemälden. Andeutungen hiervon: das starke Heraustreten einzelner Glieder, die Menge der Beiwerke, auch die weit vertieft gedachten Hintergründe. g

In der Villa Medici an der Hinterwand gegen den Garten: eine Anzahl guter Relieffragmente nebst geringern. h

Im Eingang zum Pal. Giustiniani: zwei gute Grabreliefs, sog. Todtenmahle. i

Im Museum von Neapel: 7. Saal: Altgriechische Grabstele, den Verstorbenen auf einen Stock gelehnt darstellend. — Orpheus, Eurydice und Hermes, schöne griechische Arbeit, stark verletzt; nicht der Ausführung, aber dem Inhalt nach identisch mit jenem etwas geringern Relief der Villa Albani, wo die Namen Zethus, Antiope und Amphion beigeschrieben sind, nach einem dritten Exemplar im Louvre. Dargestellt ist das kurze Wiedersehen und der letzte Abschied der Eurydice; die ungemeine Mässigung und leise Abstufung des Pathos in den drei Gestalten sind von grossem Reiz; es liegt eine so wunderbar empfundene Stimmung in diesen drei Gestalten, wie sie nur die griechische Kunst und diese nur in einer Epoche (gegen 360 v. Chr.) auszudrücken vermochte. — Eine Nymphe, die einen zudringlichen Satyr abwehrt, leider fast zur Hälfte neu; — mehrere griechische Grabreliefs, nicht von den besten, doch als Repräsentanten dieser in italienischen Sammlungen seltenen Gattung zu schätzen, so das des Protarchos etc.; — verkleinerte, römische Nachahmung der Basis eines griechischen Siegesdenkmals (Tropäon) mit zwei Ka- k l m

ryatiden und einer sehr niedlichen, sitzenden Figur[1]); — Zeus auf einem Thron mit Sphinxen; — Orest in Delphi, römisch nach einem trefflichen Original; — Stück aus einem bacchischen Thiasos mit den öfter vorkommenden Motiven der Bacchantin mit Tamburin und eines Satyrs mit Flöten; der folgende Satyr meist ergänzt; sodann eines der herrlichsten bacchischen Reliefs, welche überhaupt vorhanden a sind: der bärtige Dionysos hält Einkehr bei einem zechend auf dem Ruhebett gelagerten Liebespaar; ein Satyr stützt ihn, ein anderer zieht ihm die Sandalen ab; draussen vor der Thür des Hauses b Silen und die übrigen Gefährten des Gottes; — Helena wird von Aphrodite unter dem Schutz der Peitho (Göttin der Ueberredung) bewogen, dem Paris zu folgen, welcher mit Eros sprechend gegenübersteht; sehr schöne, wenn auch nicht frühe griechische Arbeit; — Bacchus mit einem Theil seiner Begleiter, griechisches Motiv von c unbedeutender Ausführung; — herrliches bacchisches Hochrelief von kleinem Maassstab; — Flachrelief von sieben weiblichen Figuren; — endlich ein kleines, sehr liebenswürdiges Werk: der Ritt durch die Nacht (Jüngling und Bacchantin mit Fackeln zu Pferde, ein Führer voran).

d 6. Saal. Die berühmte Vase von Gaeta, mit dem Namen des Künstlers *Salpion* von Athen; fast lauter auch sonst bekannte Motive (Hermes, welcher der Leukothea das Bacchuskind übergiebt — an ein Relief der Sala delle Muse im Vatican erinnernd; die lehnende halbnackte Bacchantin — aus einem Relief der Villa Albani; zwei Satyrn und die tanzende Bacchantin — aus dem eben erwähnten Relief des 7. Saals; ausserdem Silen und eine Bacchantin mit Thyrsus). Die Ausführung, obwohl tüchtig, hat doch etwas Conventionelles; die starken Verstümmelungen rühren aus der Zeit her, da das Gefäss als Pflock für die Schiffseile diente.

e Ebenda: Puteal von tüchtiger römischer Arbeit, mit weinbereitenden Satyrn, und eine Anzahl von Marmorscheiben (disci) mit flüchtigen, aber zum Theil schön gedachten flachen Reliefs.

f Abtheilung der Terracotten, viertes Zimmer: Kleine Reliefs in gebrannter Erde, gefunden zu Velletri, einen altitalischen Stil repräsentirend.

Von höchstem Interesse sowohl um ihres hochalterthümlichen Stiles, als um des Zusammenhangs mit der Architektur willen, sind die berühmten Metopen aus Selinunt, 1823—1831 gefunden, im g Museum von Palermo; von drei Tempeln, drei archaische Epochen der dorischen Kunst repräsentirend, die dritte der Vollendung nahe.

---

[1]) Die Inschrift: „Siegeszeichen zu Ehren von Hellas, nach Besiegung d. Karyaten" ist gefälscht und die Beziehung auf die „Karyatiden", vgl. S. 115, demnach hinfällig.

— Der ersten Epoche gehören ein Viergespann en face (sehr zerstört), Herakles mit den Kerkopen, und Perseus mit der Medusa (Reste ehemaliger Bemalung); der zweiten: zwei Gigantenkämpfe (wovon nur die untere Hälfte erhalten; der dritten: Herakles mit einer Amazone im Kampf; Hera mit Zeus auf dem Ida (Ilias XIV); Artemis und Aktäon; Athene mit einem Giganten (Enkelados oder Pallas) im Kampf; und eine ganz zerstörte, fälschlich für einen Daphne verfolgenden Apoll gehalten. Hier sind die Extremitäten, so weit sie nackt sind, aus Marmor angefügt, nach Art der Akrolithe. — Im Museum zu Syrakus: Kleines feines griechisches Relief, tanzende Horen (?), und ein griechisches Grabrelief. — Zu Catania im Museo Biscari: zwei griechische Grabreliefs; eine Basis, im dortigen Theater gefunden, stellt die Errichtung eines Tropäon durch Niken dar. a b

In den Uffizien zu Florenz: Verbindungsgang: Runde Basis mit der Vorbereitung zu Iphigeniens Opfer, flüchtige, etwa spätgriechische Arbeit (bez. *Kleomenes*); — kleine dreiseitige Basis (über einem prächtigen Dreifuss aufgestellt, zu welchem sie nicht gehört) mit drei Gewandfiguren schönen griechischen Stiles. c

Erster Saal der Malerbildnisse: Die berühmte mediceische Vase mit dem Relief von Iphigeniens Opfer; stark restaurirt, die Arbeit der unberührten Theile ungefähr wie an der Vase von Gaeta; die Composition hochbedeutend in wenigen Figuren concentrirt. d

Halle der Inschriften: Das grosse Relief der drei Elemente, noch von mittelguter römischer Arbeit. e

Halle des Hermaphroditen: Reliefdarstellung eines Rundtempels, sachlich merkwürdig wegen des Gitterwerkes, welches die Säulen verbindet; — drei Bacchantinnen mit Zicklein, Thyrsus etc., ein öfter vorkommendes griechisches Motiv; — Dionysos in Delphi (?), schöne, vielleicht griechische Arbeit; — kleinere Wiederholung des vaticanischen Reliefs der beiden Tempeldienerinnen mit dem Stier (s. oben S. 177 b); — Genius, den Donnerkeil Jupiters schleppend, gut römisch; — römisches Opfer eines Feldherrn, hauptsächlich durch die unberührte Erhaltung interessant; — drei wandelnde bacchische Frauen, denjenigen im Museo Chiaramonti entsprechend. f

Im Camposanto zu Pisa: Nr. 56, überlebensgrosses, wahrscheinlich athenisches Grabrelief einer Frau und einer Dienerin mit dem Kinde, sehr abgerieben, aber gute, und sicher griechische Arbeit; — Nr. 52, verwitterte Marmorvase mit bacchischen Reliefs, von flüchtig conventioneller, aber noch spätgriechischer Ausführung und sehr schöner Erfindung. g

Im Museo Lapidario zu Verona: eine bedeutende Anzahl von Reliefsculpturen, worunter mehrere gute Sepulcralreliefs. h

Im Museo zu Turin: kleines Reliefbruchstück anscheinend i

griechischer Arbeit, ein Jüngling, der die vier Rosse (einer Quadriga) zurückdrängt.

a Im Dogenpalast zu Venedig: Sala de' Rilievi: mehrere kleine Sepulcralreliefs von geringer Ausführung, aber zum Theil griechisch; b in demjenigen mit Attis und Cybele z. B. eine sehr schöne Dienerin; — treffliches römisches Relief einer Seeschlacht in reichfigurirten Schiffen (nach einem Original der besten griechischen Zeit); — Putten mit den Waffen des Mars, römisch; — ausgezeichnete vierseitige Ara mit bacchischen Scenen von nur flüchtiger römischer Ar- c beit, aber schön erfunden. — Camera a letto: drei Horen mit verschlungenen Händen eine Herme umschreitend, vielleicht altgriechisch, in römischer Zeit als Fussgestell für eine marmorne Cista benützt; — dreiseitiger Untersatz mit vortrefflichen bacchischen Fi- d guren. — Corridojo: zwei Dreifussbasen mit dem bekannten römischen Motiv waffenschleppender Genien. (Zwei andere mit Hierodulen scheinen verdächtig.)

Nach diesen Schätzen zum Theil ersten Ranges folgen eine Anzahl Arbeiten, welche wenigstens einen Vorzug, nämlich das feste Datum, vor ihnen voraus haben: die **Sculpturen der Kaiserbauten in Rom.**

Von einem Gebäude aus augusteischer Zeit: vier Stücke einer e Procession, in den Uffizien zu Florenz (äussere Vorhalle); abgesehen von der Ueberfüllung, welche sich in diesen Flacharbeiten besonders empfindlich macht, von ausserordentlicher Schönheit; es sind Theile eines grossen Frieses, dessen Reste weit versprengt sind: f ein weiteres Stück in Rom, Vatikan, Hof des Belvedere; drei g andere eingemauert in die Fassade der Villa Medici in Rom; zwei h in Palazzo Fiano in Rom. (Aus derselben Epoche stammen die i beiden schönen Bruchstücke eines Reliefs in S. Vitale in Ravenna, das grössere vermuthlich Augustus selbst und Glieder seiner Familie darstellend.) — Schon überfüllt, doch noch von schöner nobler Arbeit: k die Bildwerke des Titusbogens, namentlich die beiden Reliefs mit dem Triumphzug wegen Judäa's; in den Bogenfüllungen die schönsten l schwebenden Victorien[1]). — Am Forum des Nerva (oder Domitian) Hochreliefs von tüchtiger, energischer Zeichnung, auf die Ferne berechnet. (Minerva als Beschützerin verschiedener häuslicher Thätigkeiten.) — Aus Trajan's und Hadrian's Zeit: die noch recht m tüchtigen älteren Bildwerke am Constantinsbogen, zumal

---

[1]) Noch früher, höchst wahrscheinlich von einem Triumphbogen des Clau- * dius: die Relieffragmente in der Vorhalle der Villa Borghese; aus der Zerstörung leuchten noch Züge grosser Schönheit hervor.

die Kampfscenen, doch ebenfalls nicht mehr rein im Geiste des Reliefs gedacht; dasselbe gilt auch von den Bildwerken des Bogens von Benevent. — Die ungeheure Spirale der Trajanssäule, durchweg tüchtig gearbeitet und reich an einzelnen der besten Zeit würdigen Motiven, doch als Gesammtaufgabe in hohem Grade geeignet, das nur an einer unvergleichlichen Mythologie grossgewachsene Relief durch tödtlich trockene historische Erzählung gleichartiger Facten auf immer zu ermüden. — In dieselbe Zeit gehören die interessanten Reliefs zweier im Jahre 1872 auf dem Forum gefundener paralleler Marmorschranken: auf den Aussenseiten zwei Regierungsakte des Trajan, welche auf dem Forum spielen (man beachte die Gebäude im Hintergrund), auf den Innenseiten je ein Schwein, Schaf, Ochs (suovetaurilia). — Vom Forum Trajan's stammen ein paar herrliche Friesstücke (Genien in halber Figur mit Arabesken, sowie Greife und Gefässe) und ein gutes Relieffragment im Museum des Laterans, erstes und zweites Zimmer. — Aus der Zeit Marc-Aurel's: die schon beträchtlich geringern, auch schlechter erhaltenen Reliefs der Antoninssäule (richtig Marc-Aurel's) und die fleissigen, aber etwas leblosen Sculpturen, jetzt an der Treppe und in der obern Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol eingemauert, wahrscheinlich von einem Triumphbogen; weit das Beste darunter ist die Apotheose einer Kaiserin, entweder der ältern oder der jüngern Faustina. An der Basis des Denkmals des Antoninus Pius, jetzt im Giardino della Pigna des Vaticans, ist die Apotheose des Kaisers (rituell nach ältern Vorbildern) ebenfalls auffallend besser als die Reiterschaaren zu beiden Seiten. — Am Bogen des Septimius Severus: Alles von abschreckender Ueberfüllung und Ungeschicklichkeit; die Heereszüge im Zickzack angeordnet; — der gleichzeitige Bogen der Goldschmiede blosse Steinmetzenarbeit. — Am Constantinsbogen tritt in Allem, was nicht vom Bogen Trajan's geraubt ist, der offene Bankerott des Reliefs und der Sculptur überhaupt zu Tage; puppenhafte Ungeschicklichkeit des Einzelnen und eine völlig leblose Anordnung. Ebenso in den Porphyrsärgen der Helena und Constantia. (Vatican, Sala a Croce greca.)

a b c d e f g h i k l

Ueberblickt man diesen traurigen Gang der Kunst im Ganzen, so wird es recht klar, wie wenig Geschichtliches als solches dem Relief zugemuthet werden darf. Man rechne einmal unter all den Thatsachen, welche in diesen Siegesdenkmälern verherrlicht sind, diejenigen zusammen, in welchen ein sinnlich wahrnehmbarer dramatischer Moment durch die Hauptpersonen selbst dargestellt ist, und keine blosse Ceremonie, kein blosses Obercommando; man zähle die Scenen, welche sich einigermaassen durch Abwechselung von Geschlecht, Alter und Charakteren in dieser sonst auf so abgemessene Mittel beschränkten Gattung annehmbar machen liessen: — und es werden ihrer nur

wenige sein. Man vergleiche diese Bilder dacischer und parthischer Kriege mit den Kampfschilderungen der Ilias, und man wird inne werden, wie schön hier der Dichter seine einzelnen Momente isolirt und gleichsam in hoher Ahnung für eine künftige Kunst vorbereitet hat. Der siegende Imperator dagegen verlangte seine und seines Heeres Thaten in möglichster Wirklichkeit vor sich zu sehen, und unter solch einer lastenden Masse des äusserlich Gegebenen mussten sich auch die keineswegs sparsam angebrachten symbolischen Zuthaten und Beziehungen gänzlich verlieren[1]).

Eine besondere Gattung von erhabenen Arbeiten, diejenigen an den wahrhaft unzähligen **Sarkophagen**, dürften wir ganz mit Stillschweigen übergehen, wenn der absolute Kunstwerth einer Arbeit allein entschiede. Diese Steinsärge sind nämlich fast ohne Ausnahme Werke der Kaiserzeit, und zwar seit dem 2. Jahrhundert n. Chr., indem erst damals die Leichenverbrennung ausser Gebrauch zu kommen anfing. Die Behandlung des Einzelnen ist nur an wenigen dieser Denkmäler wirklich gut zu nennen, an vielen dagegen mittelmässig und an der grossen Mehrzahl kümmerlich. Allein abgesehen von ihrer doppelten religionsgeschichtlichen Bedeutung (indem sie erstens eine Fülle griechischer Mythen und zweitens in diesen Mythen oft Beziehungen auf die Unsterblichkeit enthalten), besitzen viele davon auch einen hohen indirekten Kunstwerth. In diese engen Räume sind vielleicht Erinnerungen und Nachklänge aus griechischen Freigruppen, Giebelgruppen, Tempelfriesen und Gemälden zusammengedrängt; ganz befremdlich blicken bisweilen die schönsten Gedanken griechischer Composition hinter der befangenen Ausführung hervor. Sodann gewinnen wir fast nur hier (abgesehen von den griechischen Reliefs des Britischen Museums und dem pergamenischen Friese in Berlin) einen Begriff von der fortlaufenden Erzählung[2]), welche dem ausgedehntern Relief eigen ist, von der höchst unbefangenen Vereinigung mehrerer Momente zu einer Geschichte. Als Ergänzung muss man sich allerdings die Allbekanntheit der Gegenstände hinzudenken: immerhin aber gehörte die Gleichgültigkeit des antiken Menschen gegen alle gemeine Illusion und sein offenes Auge selbst für den leisesten symbolischen Wink dazu, um an den vorausgesetzten Verschiedenheiten von Zeit und Ort — nicht bloss auf einem und demselben Bilde, sondern in einer und derselben vordern Fläche — keinen Anstoss zu nehmen.

---

1) Die Abgüsse von einzelnen Theilen der Spiralsäulen und andern der genannten Monumente in der Accademia di S. Luca (Treppe) und in der Académie de France sind dem Auge viel erreichbarer als die Originale.

2) Die eben bezeichneten Sculpturen der Kaiserbauten geben diesen Begriff auch, aber wir sahen, auf wessen Unkosten und in wie unreiner Gestalt.

Wir lassen einige von denjenigen Sarkophagen, welche in den angedeuteten Beziehungen vorzüglich bezeichnend sind, nach den Aufbewahrungsorten folgen.

Im Vatican: Belvedere, im Gemach des Laokoon: der Triumph des Bacchus als Siegers über Indien, eine der vollständigsten Darstellungen dieser Art (S. 129). — Zwischen dem Laokoon und dem Apoll: einer der besten Nereidensarkophage. — Im Hof und in allen einzelnen Räumen des Belvedere Sarkophage aller Art, welche die geläufigern Mythen vollständig umfassen mögen. — In der Galleria delle Statue: Kampf der schlangenfüssigen Giganten gegen die Götter, mit deutlichen Entlehnungen aus den pergamenischen Reliefs. a b c

In der Galleria de' Candelabri: Niobidensarkophag, welcher ahnen lässt, wie wenig oder wie viel diese Reliefs sich nach den berühmten Statuengruppen richteten: man bemerke die Anwesenheit der Amme bei den Töchtern und des Pädagogen bei den Söhnen; am Rande des Deckels die schön gruppirten Leichen der Getödteten. — Bacchus, der die Ariadne findet; — Luna besucht den schlafenden Endymion; beide von bester Erfindung. d

Im Museo Capitolino: unterer Gang: ein (absichtlich sehr zerschundenes) Bacchanal mit schön bewegten Figuren; — die Geschichte Meleagers, hier gut und verhältnissmässig früh. e

Untere Zimmer; eine der schon (S. 135a) genannten Schlachten von Griechen oder Römern und Barbaren, am Rand des Deckels Leichen, Gefangene, trauernde Weiber, Trophäen; — der colossale Sarkophag mit der Geschichte des Achill, vielleicht die schönste Sarkophagcomposition in Rom. Vorderseite: Achill wird unter den Töchtern des Lykomedes erkannt. 1. Nebenseite: Achill nimmt Abschied von Lykomedes und Deidamia. 2. Nebenseite: Achill giebt seinen Groll auf und zieht wieder gegen die Trojaner. Rückseite: Priamos bittet den Achill fussfällig um Hektors Leiche. Angeblich war er das Grab des Alexander Severus, dessen anderweitig bekannte Züge indess der einen auf dem Deckel liegenden Gestalt nicht entsprechen. f

Zimmer der Tauben: zwei Kindersärge, der eine mit dem schönsten vorhandenen Relief der Endymionsage, der andere spät, aber sachlich höchst merkwürdig durch die Darstellung der Schicksale der Menschenseele (Prometheus, Pallas, Nemesis etc.). — Ausserdem ein guter Bacchuszug. g

Obere Galerie: Geburt und Erziehung des Dionysos, zum Theil von den allerbesten Motiven. h

Zimmer des Fauns: Kampf zwischen Griechen und Amazonen, am Deckel die Gefangenen, spätes, aber sehr gut erhaltenes Exemplar; — guter und früher Nereidenzug; — reicher und später Endymionssarkophag. i

Kaiserzimmer: der schon erwähnte Musensarkophag, nach- k

weisbar zum Theil nach einer Sammlung von Musenstatuen gearbeitet, was von anderen Sarkophagen dieses Inhalts nicht immer gilt.

a Im Museum des Laterans: 11. Zimmer: Geschichte des Adonis, am Deckel die des Oedipus; Hippolyt und Phädra; Bacchuszug; 12. Zimmer: Geschichte des Orest; Niobidensarkophag.

b In der Villa Albani eine grosse Anzahl. Wir nennen nur die wichtigsten, am Ende der Nebengalerie rechts: die Götter bringen Peleus und Thetis Hochzeitsgeschenke, gute Arbeit nach reinen und einfachen Motiven der Blüthezeit; — Tod der Alceste; — ein Meleagersarkophag, vielleicht der beste.

c In der Villa Borghese: Vorhalle: eine der oben erwähnten Schlachten zwischen Griechen oder Römern und Barbaren; — Abschied und Tod eines Jägers.

d Junozimmer: ein sehr später Musensarkophag, welcher jedoch die Musen nach dem alten, feierlich-schönen Typus darstellt.

e Herakleszimmer: grosser, in zwei Theile getrennter Sarkophag aus spätrömischer Zeit mit den zwölf Arbeiten des Helden, in besonderen, durch Säulchen geschiedenen Abtheilungen.

f Im Palazzo Corsini zu Rom: erster Saal: einer der schönsten Nereidensarkophage, im Einzelnen vielleicht nicht ohne lebendige Nachklänge aus einer berühmten Gruppe des *Skopas*, in welcher die Meergottheiten dargestellt waren, die den vergöttlichten Achill nach Leuke, der Insel der Seligen führten. (Dieses Werk befand sich zur Zeit des Plinius in Rom.) Solche Züge von Tritonen und Nereiden offenbaren trotz des ernsten, fast wilden Ausdruckes der männlichen Gestalten (S. 129) in der Bewegung einen wahrhaft bacchischen Charakter. An den vielleicht über hundert Sarkophagen dieses Inhaltes,
g und zwar selbst an den geringsten Exemplaren (mehrere in der Galleria Lapidaria des Vaticans) wird man immer einzelne Motive von ausserordentlicher Schönheit, namentlich in der Verbindung der Gestalten finden.

h Im Palazzo Farnese: grosser Saal: ein schöner Amazonenkampf; — ein besonders reicher bacchischer Sarkophag, dessen Vorderseite dem verdorbenen im untern Gang des Museo Capitolino ziemlich genau entspricht.

i Im Palazzo Mattei: in den Höfen und der offenen Loggia: unter einer grossen Anzahl von Sarkophagplatten einige gute. —
k Ebenso im Hof von Palazzo Giustiniani.

l Im Museum von Neapel: 7. Saal: guter Bacchuszug, zum Theil von sehr burlesken Motiven; — eine Anzahl geringerer Sarkophage. — 6. Saal: ein trefflicher, aber sehr zerstörter Amazonensarkophag, mit Reliefs auf allen vier Seiten; vielleicht eines der frühesten Werke dieser Art.

m In S. Trinità la Cava: Meleager- und Bacchanalsarkophage.

Im Dom von Amalfi: ein Sarkophag mit dem Raub der Proserpina, als griechische Arbeit geltend; ein ähnlicher mit der Hochzeit von Theseus und Ariadne. a

In der Krypta des Domes S. Rosalia in Palermo: ein Meleagersarkophag; — ein Amazonensarkophag in der Kathedrale zu Mazzara; — einer der besten griechischen Sarkophage mit der Geschichte des Hippolyt und der Phädra auf allen vier Seiten dient im Dom zu Girgenti als Taufbecken. b c d

Im Dom von Salerno (rechtes Seitenschiff): eine bacchische Darstellung; — (in der Apsis des rechten Seitenschiffes): Raub der Proserpina. e

In S. Chiara zu Neapel (links): ein Sarkophag mit der Geschichte der Alceste oder des Protesilaos und der Laodamia; aus guter römischer Zeit. f

In S. Lorenzo fuori le mura bei Rom (rechts vom Portal): Sarkophag mit einer römischen Vermählung, merkwürdig durch die Grösse und Vollständigkeit. g

Im Dom von Cortona (links): ein schöner und früher Sarkophag mit Centaurenkämpfen. h

In den Uffizien zu Florenz: erster Gang: das Leben eines Römers, Horoscop, Erziehung, Vermählung, Opfer, Kinderzucht, Jagd- und Kriegsleben, sachlich interessant; — Phaëthons Fall; — die Entführung der Leukippiden, römische Arbeit nach einem griechischen Original, einfach und dabei prächtig belebt; — acht Arbeiten des Herakles auf einer Fläche (ein ähnlicher, roherer folgt weiter in demselben Gang, ein anderer steht im Garten Boboli); — eine grosse Anzahl geringerer Sarkophage nach bekannten Motiven. i k

Im Camposanto zu Pisa: eine sehr grosse Anzahl Sarkophage aller Stile, von den Pisanern von nah und fern zusammengeholt, um als Särge für die Ihrigen zu dienen, deren Namen oft dareingemeisselt zu lesen sind. Von erstem Werthe ist wohl nichts darunter; das Beste geben: II. Sarkophag mit einer Schlacht; — V. ein altchristlicher Sarkophag mit dem guten Hirten, aus dem dritten, wenn nicht zweiten Jahrhundert; — VIII. gutes bacchisches Fragment (mit Centauren); — XX. schöner starkverwitterter Bacchuszug; — XXI. Geschichte von Phädra und Hippolyt, gut spätrömisch, mit der Asche der Gräfin Beatrix von Toscana, Mutter der berühmten Mathildis; — XXIX. bacchischer Sarkophag mit der Grabinschrift T. Camuren Myronis; — XXXI. Sarkophag mit grossem Schlachtrelief, etwa gleichzeitig mit der Basis der Antoninssäule im Giardino della Pigna des Vaticans; u. a. m. l

Im Dogenpalast zu Venedig: Sala dei Rilievi: einer der besten und merkwürdigsten Niobidensarkophage. (S. 150 Anm.) m

Die Sammlungen von Gemmen und Münzen, an welchen Italien nach allen Plünderungen noch so reich ist, müssen wir trotz ihres hohen künstlerischen Werthes gänzlich übergehen, weil ihre Zugänglichkeit und die dadurch mit bedingte Theilnahme des Reisenden in einem allzu ungleichen Verhältniss zu diesem Werthe steht. Doch muss wenigstens im Allgemeinen mit Nachdruck auf die bestausgestellte Gemmensammlung hingewiesen werden: die neapolitanische
a (Museum, Zimmer der Oggetti preziosi, bestentheils aus der Farnesischen Erbschaft). Die köstlichsten Schätze finden sich unter den sog. Cameen (Steinen mit erhabenen Figuren von anderer, meist hellerer Farbenschicht als der Grund). Es sind Reliefmotive, allein nur die ausgesuchtesten, und mit der höchsten Eleganz für den bedingten Stoff und Raum durchgeführt. Hie und da finden sich auch beliebte Statuen in diesem kleinen Maassstab abgebildet; so verdankt man z. B. die richtige Restauration des Apollon Sauroktonos einer Gemme. Die antike Kunst, welche hier ins Kleine hineingeht, erscheint dabei in ihrer Art so gross als bei irgend einer ihrer Hervorbringungen; sie hat die Gesetze dieser Gattung auf immer festgestellt und — man möchte fast sagen — sie hat auch deren möglichst schöne Gegenstände erschöpft [1]).

In den gewöhnlichen (concaven) Siegelgemmen wird man eine Fülle anmuthiger kleinerer Motive, auch scherzhafter und genrehafter Art finden. — Zum Ankauf feilgebotener Antiken dieser Gattung ist nur unter Beihülfe eines Kenners zu rathen.

Von leicht käuflichen Münzen wird der Reisende fast nur römische zu Gesicht bekommen. Kann er unter diesen sich eine Auswahl von Kaisern und Anverwandten des Augusteischen Hauses, nicht nach der Seltenheit, sondern nach der Schönheit und guten Erhaltung, verschaffen, so ist dies ein Besitz, der auf immer Vergnügen gewährt. — Mit griechischen Münzen kann man in Unteritalien, und selbst an kleinen, abgelegenen Orten, arg getäuscht werden; das Schöne und Echte darunter gehört aber anerkanntermaassen zum Trefflichsten, was es giebt.

---

* 1) In Rom ist die Vaticanische Bibliothek (nördliches Ende) der Aufbewahrungsort einzelner schöner Cameen, mit welchen zugleich Köpfchen und Statuetten aus kostbaren Steinen aufgestellt sind. Von den ebendort befindlichen Elfenbeinsachen ist Einzelnes (z. B. ein Apollokopf, ein Reliefkopf des Serapis) von grossem Werthe, das Meiste aber spätrömisch. — In Florenz befindet sich
** die grosse und berühmte mediceische Gemmensammlung in den Uffizien. —
*** In der Bibliothek von S. Marco zu Venedig die berühmte Gemme des Zeus Aigiochos.

III. MALEREI.

Nur ärmliche Trümmer sind uns von der **antiken Malerei** übrig geblieben, doch immer genug, um uns ahnen zu lassen, was Griechen und Römer auf diesem Gebiete wollten und konnten. Einige bekannte Geschichten von Parrhasios, Zeuxis und andern grossen Meistern führen leicht auf den Gedanken, dass die Illusion das höchste Ziel der griechischen Maler gewesen. Dieser Gedanke bedarf jedoch der Beschränkung. Als höchstes Ziel galt ihnen, dass der Gegenstand oder das Ereigniss möglichst deutlich mit möglichst wenigen Mitteln dargestellt wurde, und dies ist vornehmlich der Fall in einem verhältnissmässig untergeordneten Zweige der Malerei, in welchem ausgeführtere Bilder erhalten sind, der Wandmalerei. Weder in der Composition, noch in der Durchführung, noch in der Farbe sehen wir dasjenige System erstrebt, welches der neueren Malerei zur Grundlage dient, allein was sie leisteten, ist dennoch ein Höchstes in seiner Art.

Eine Vorschule der griechischen Malerei gewähren uns gewissermaassen die zahlreichen **bemalten Gefässe**, welche hauptsächlich in den Gräbern Atticas, Siciliens, Unteritaliens und Etruriens gefunden worden sind und noch fortwährend gefunden werden. Die bedeutendste Sammlung derselben in Italien ist diejenige im **Museum von Neapel**. a Ungleich geringer, doch unter den italienischen noch sehr ausgezeichnet erscheint die **vaticanische Vasensammlung**, welche mit b dem Museo Etrusco verbunden ist, einiges Geringere auch in der vaticanischen Bibliothek. Aehnlich verhält es sich mit der **florentinischen** (im **Museo Egiziaco-Etrusco**). Eine ansehnliche Zahl c vorzüglicher Stücke im **Museo Civico** zu **Bologna**. d

Dieser ganze unübersehbare Vorrath gehört unzweifelhaft bei Weitem grösstentheils griechischen Thonmalern an, und zwar wurde in der älteren Zeit diese Thonwaare aus den Fabriken des eigentlichen Griechenlands, aus Korinth und Athen, aber auch aus den reingriechischen Pflanzstädten, namentlich aus einer jetzt noch nicht bestimmbaren Colonie von Chalkis auf Euböa, nach Italien exportirt; etwa im 3. Jahrhundert vor Chr. begann die Produktion von Gefässen weit geringeren Geschmackes in Apulien und Lucanien. Die unter Laien festgewurzelte Bezeichnung „etruskische Vasen“ bringt gewöhnlich die irrige Vorstellung hervor, dass diese Gefässe von

Etruskern fabricirt seien, und hindert die Erkenntniss einer der merkwürdigsten Thatsachen der antiken Cultur. Der Irrthum rührte daher, dass in Etrurien zuerst eine grössere Menge dieser Vasen zum Vorschein kam; aber die Gebräuche, Trachten und Mythen, welche sie darstellen, sind fast ausschliesslich griechisch, wie auch die Aufschriften griechisch sind; wirklich etruskische Nachahmungen kommen vor, sind aber sehr selten. Der Zeit nach fallen diese Gefässe meist in das 6.—2. Jahrhundert v. Chr.; zur Zeit der Römerherrschaft über Italien wurde nicht mehr in diesem Stil gearbeitet, und Pompeji liefert z. B. so gut wie keine Vasen der Art mehr.

Zum täglichen Gebrauch für Küche, Tisch und Waschung haben wohl nur die wenigsten der wieder aufgefundenen gedient. Ihre Bedeutung war meist eine festliche, man erhielt sie als Kampfpreis, als Hochzeitsgeschenk u. s. w.; hatte man sie das Leben hindurch als Schmuck in der Wohnung vor sich gehabt, so erhielt sie der Todte zur Begleitung mit in das Grab; doch haben wir uns die zum Gebrauch dienenden Gefässe durchaus gleichartig zu denken. Rings um die Leiche herum pflegen sie in den Gruftkammern gefunden zu werden, leider fast durchgängig in einer Menge von Scherben, die sich nicht immer glücklich zusammensetzen lassen. (Vgl. die Aufstellung im Museo civico zu Bologna.)

Es sind Gefässe jeder Gattung und Gestalt, von der riesigen Amphora bis zum kleinsten Näpfchen. Der Grieche konnte nicht anders als auch an den zu gemeinem Gebrauche dienenden Gegenständen das Schöne und Bedeutende überall hervortreten lassen.

Mit höchstem Wohlgefallen verweilt das Auge schon bei den Formen und Profilen, welche der Töpfer dem Gefäss gab. Die strenge plastische Durchführung, welche wir an den marmornen Prachtvasen fanden, wäre hier nicht an der Stelle gewesen; was aber von einfach schöner Form mit dem Drehrad vereinbar ist, das wurde angewandt. Freilich sind die von freier Hand gearbeiteten Henkel oft ganz besonders schön und lebendig.

Die aufgemalten Ornamente tragen ebenfalls nicht wenig zur Belebung des Gefässes bei, indem sie gerade für ihre Stelle und Function bezeichnend gebildet sind.

Den untern Auslauf der Henkel schmückten oft ganze Büschel von Palmetten (d. h. immer ein oval gespitztes Blatt von geschwungenen kleinen Seitenblättern begleitet), in welchen gleichsam die überschüssige Elasticität sich ausströmt. Am obern Rande der Vase, als Sinnbild des darin Enthaltenen, zieht sich oft wellenförmiges Blumenwerk hin; den Hals umgeben strengere Palmetten oder auch bloss senkrechte Rinnen, die sich dann mit der Ausbauchung des Gefässes in reichern Schmuck verwandeln. Die Ränder zwischen, unter und über den figürlichen Darstellungen bestehen theils wieder aus viel-

gerankten Palmetten, theils aus Mäandern, theils auch aus Reihen von Eiern u. dgl. Die untere Zusammenziehung der Vase wird etwa durch spitz auslaufendes Blattwerk noch mehr verdeutlicht. Der Fuss ist, wie billig, schmucklos.

Dies sind scheinbar nur Nebensachen, allein sie zeigen, dass es sich um eine Vase und nicht um ein beliebiges Prunkstück handelt.

Man sollte denken, die Thonmaler hätten es sich wenigstens bei diesen Zierrathen bequem gemacht und durch Schablonen gemalt. Allein der erste Blick wird zeigen, dass die leichteste, sicherste Hand Alles, mit Ausnahme einzelner rein linearer Dinge, frei hingezaubert hat, weshalb es denn auch nicht an einzelnen krummen Linien und kleinen Nachlässigkeiten fehlt.

Ebenso ist es mit den Figuren. Der Maler konnte sie zum Theil als Gemeingut der griechischen Kunst auswendig, zum Theil erfand und componirte er sie für die besondere Darstellung. Grosse Künstler gaben sich mit dieser Gattung gar nicht ab; es ist ein mittlerer und selbst geringer Durchschnitt des unendlichen griechischen Kunstvermögens, der sich hier zu erkennen giebt. Und doch selbst bei diesen so äusserst beschränkten Mitteln, diesen zwei, höchstens drei Farben so viel Bewundernswerthes!

Wir scheiden zunächst eine ältere Gattung, diejenige mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde aus, meist korinthischer und chalkidischer Fabrik. Ihr Stil ist bei grosser Zierlichkeit noch ein befangener und entspricht mehr oder weniger dem ältern griechischen Sculpturstil (S. 68 u. fg.). Neben dem dominirenden Schwarz ist Weiss und Violett verwandt; Frauen sind durchgehends von weisser Hautfarbe, Männer von schwarzer.

Die Vasen der reifern und der sinkenden Kunst sind die, welche (ausgesparte) röthliche Figuren auf (aufgemaltem) schwarzem Grunde zeigen, die älteren meist aus attischen, die späteren aus unteritalischen Fabriken. An spätern Exemplaren dieser Gattung und besonders den grossen unteritalischen Prachtvasen haben sich auf dem ausgesparten röthlichen Grund auch noch zahlreiche Spuren aufgesetzter Farben erhalten. Mit den rothfigurigen Gefässen des mittleren Zeitalters, welche auch an Zahl überwiegen, haben wir es hauptsächlich zu thun.

Die Darstellungen, welche sie in einer, zwei, bis drei Reihen von Figuren, an den Schalen auf der Unterseite rings um den Fuss, auch innen in der Mitte enthalten, sind zum Theil der Gegenstand einer sehr ausgedehnten gelehrten Forschung. Die seltensten Mythen, die kein Relief und kein pompejanisches Gemälde darstellt, kommen hier vor. Uns sind jedoch nur einige Andeutungen über die künstlerische Behandlung vergönnt.

Im Ganzen folgt dieser Stil dem griechischen Reliefstil. Es ist

eine ähnliche perspectivische Entwicklung der Gestalt, ein ähnliches Princip der Schneidungen, eine ähnliche Erzählungsweise. Die Figuren sind meist auseinander gehalten, ihre Haltung und Geberde möglichst sprechend. Bei bekleideten Gestalten wurden erst die Glieder in raschem Umriss hingezeichnet, dann das Gewand darüber angegeben und zwar von den Falten gerade so viel, als dazu diente, die Gestalt selbst und zugleich den Gang des Gewandes zu verdeutlichen. Die Köpfe sind ohne irgend welche Absicht auf besondern Ausdruck oder besondere Schönheit sehr allgemein behandelt. Die Angabe des Raumes musste bei dem gemeinsamen schwarzen Grunde eine möglichst einfache, symbolische sein. Ein Stern bedeutet hier schon die Nacht, ein kleiner Vorhang das Zimmer, ein paar Muscheln oder Delphine die See, eine krumme Reihe von Punkten das unebene Erdreich, eine Säule mit Gefäss die Ringschule u. s. w. Auch alles Geräthe, wie z. B. Wagen, Tische u. dgl. ist bloss stenographisch angedeutet, um den Blick für das Wesentliche frei zu halten.

Den höchsten künstlerischen Genuss gewähren in der Regel weniger die figurenreichen mythischen Compositionen als vielmehr eine Anzahl der aus einzelnen oder doch wenigen Figuren bestehenden Darstellungen. Der Beschauer wird sie in jeder bedeutendern Sammlung bald herausfinden; wir wollen nur auf einiges Wenige a aufmerksam machen, was sich z. B. bei einem Gang durch das Museum von Neapel darbietet.

Aufgestützt sitzende Männer. — Tanzende Satyrn. — Jünglinge der Ringschule, nackt oder in Mäntel gehüllt und aufgestützt. — Schwebende geflügelte Genien. — Herrliche springende Bacchanten. — Ein Sprechender, nackt, den einen Fuss auf einem Felsstück. — Sitzende Frauen mit nacktem Oberleib, den einen Fuss hinter dem andern, oft von grosser Schönheit. — Schwebende Siegesgöttinnen. — Verhüllte Tänzerinnen. — Mänaden. — Die Toilette einer Frau oder Braut, welche sitzend den Schleier überzieht oder ablegt; unter den Dienerinnen, welche Schmuck und Körbchen etc. bringen, bisweilen eine sehr schöne nackte in kauernder Stellung. — Eine Sprechende, bekleidet, gebückt stehend, den einen Fuss auf einen Stein getützt, mit der Rechten gesticulirend. — Eine verhüllt sitzende trauernde Frau. — Schmausende beider Geschlechter. — Die Pferde, ohne alle Genauigkeit, aber immer voll Leben; ein ruhigstehendes und ein dahersprengendes Viergespann, in hunderten von Wiederholungen. — Ein trefflich bewegter, schwebender Reiter.

Solche und andere einzelne Gedanken der griechischen Kunst, welche diese anspruchslosen Denkmäler in Fülle gewähren, würden allein schon genügen, um dem Geiste jenes Volkes eine ewige Bewunderung zu sichern.

Neben diesem Reichthum an decorativer Vasenmalerei kann man nur mit Schmerzen Desjenigen gedenken, was uns in der **Malerei des grossen Stils** verloren ist. Von Polygnot und der alten attischen Schule, von Zeuxis, Parrhasios und den übrigen Ioniern, von Pausias und Euphranor, auch von dem grossen Apelles, ja von allen den hundert griechischen Malern, welche noch dem Plinius und Quintilian bekannt waren, ist uns keine Linie, kein Pinselstrich, sondern der blosse Name übrig. Vergebens bemüht man sich, aus Andeutungen der Schriftsteller ein Bild der Stile dieser Künstler herzustellen, und misslich bleibt es immer, aus den vorhandenen pompejanischen und andern Malereien Motive nach bestimmten alten Meistern herausrathen zu wollen.

Im Allgemeinen aber ist so viel sicher, dass das Beste, was wir von antiken Malereien besitzen, in der Erfindung weit vorzüglicher ist als insgemein in der Ausführung. Jene grossen alten Maler leben theilweise noch, nur anonym und schattenhaft in Anklängen (kaum in Copien) fort; es rettete Einiges von ihnen jener Grundzug alles antiken Kunsttreibens: die Wiederholung des anerkannt Trefflichen.

Dies gilt zunächst von denjenigen Ueberresten, welche zu Rom in einem nach dem Garten hinausgebauten Gemach der vaticanischen Bibliothek aufbewahrt werden. Sowohl die sog. Aldobrandinische Hochzeit — ein Werk, welches auch nach der Entdeckung Pompeji's seinen hohen, ja einzigen Werth behält — als die fünf Bilder mythischer Frauen deuten auf Originale der besten Zeit zurück. Was sonst zu Rom in den Titusthermen, einzelnen Sammlungen, in den Columbarien der Via latina und der Villa Pamfili u. a. a. O. vorhanden ist, erscheint theils sehr verdorben, theils von geringem Belang, ausgenommen die Wanddecorationen eines Privathauses (nach Rosa älterliches Haus des Tiberius) auf dem Palatin, sowie vor Allem diejenigen eines bei den Tiberregulirungen an der Farnesina aufgefundenen Hauses im Museo Tiberino. Die Malereien einfach auf verschiedenem, kräftig farbigem Grunde, von feiner Wirkung und sauberer Ausführung; den meisten Pompejanischen Decorationen durch Einfachheit und Geschmack überlegen. — Was von antiken Malereien ausser Rom vorkommt, ist meist von Pompeji hergebracht.

a b c d e

Bei weitem die wichtigsten Stätten für das Studium der antiken Malerei sind die verschütteten Orte am Vesuv und das Museum von Neapel. Die Gemälde in der rechten Hälfte des Erdgeschosses sind in Abtheilungen mit römischen Ziffern angeordnet; die figürlichen Gemälde, Landschaften u. s. w. (Abth. I—LXXII) in einem Gang und fünf Zimmern an der Südseite, die ornamentalen

f

Wanddecorationen (Abth. LXXIII—LXXXV) in einem Gang an der Nordseite [1]).

Aus einer früheren Periode der griechischen Malerei finden sich a hier im hintersten Zimmer rechts einige Wandmalereien, welche in unteritalischen Grabkammern, besonders von Pästum, (1. Zimmer LXVIII und LIX) gefunden worden sind, Reiter, Tänze von Frauen etc. darstellend. Statt eines durchgeführten Colorits, einer plastischen Modellirung, herrscht noch die einfache, illuminirte Umrisszeichnung, diese aber ist lebendig und zum Theil edel, dem Geist des ältern Griechenthums entsprechend. In der Behandlung des Profils erkennt man wieder die Art des griechischen Reliefs, welches den Oberleib so zu wenden weiss, dass er sich in seiner ganzen Wohlgestalt zeigt. (Zu vergleichen mit den treuen Nachbildungen etruskischer Gruftge- b mälde frühern und spätern Stiles, im Museo Etrusco des Vaticans.)

Die pompejanischen Malereien und Mosaiken dagegen zeigen allerdings die antike Kunst gewissermaassen auf einem Höhepunkte, nur mit folgenden sehr wesentlichen Einschränkungen, die man wohl beachten möge: es ist erstens die Malerei einer nicht bedeutenden Provinzialstadt aus römischer Zeit; zweitens handelt es sich bloss um Wanddecorationen, welche in der Ausführung nothwendig einem andern Princip folgen als die Tafelbilder. Letztere waren gewiss in allem, was Illusion, Verkürzung, Beleuchtung, Reflex etc. angeht, feiner durchgebildet, wenigstens diejenigen aus der Blüthezeit. Dazu kommt, dass die grosse Menge der pompejanischen Malereien in der kurzen Zeit von 16 Jahren, zwischen der Zerstörung Pompeji's durch ein Erdbeben im Jahre 63 v. Chr. und der Verschüttung von 79., eilig und fabrikmässig nur durch wenige Handwerkertrupps hergestellt ist. Erwägt man dies, so wird sich die relative Werthschätzung dieser Bilder ungemein steigern müssen. — In den Mosaiken ist, je nachdem sie für den Fussboden oder zu Wandbildern bestimmt, nur aus Steinen oder mit Zuhülfenahme von Glaspasten angefertigt sind, eine ganze Stufenreihe von der einfachsten bis zur durchgebildetsten Farbenbehandlung — die Theaterscenen des *Dioskurides*, vgl. S. 197a — zu verfolgen.

Man wird sich vor der Vorstellung hüten müssen, dass diese Bilder unmittelbar griechischen Originalen nachgebildet seien, welche der Künstler auswendig gelernt und mehr oder weniger frei reproducirt hätte; wo sollten die handwerkmässigen Maler auch zu einer so massenhaften Anschauung griechischer Gemälde die Gelegenheit gehabt haben. Sie hatten ohne Zweifel Musterbücher, deren Inhalt sie nach antiker Art nicht sklavisch copirten, sondern frei variirten; die Vor-

---

[1]) Des leichteren Auffindens wegen sind hier die Zimmer in der Reihe von hinten nach vorn gezählt.

lagen gingen zum Theil allerdings auf berühmte Vorbilder zurück. Die Malereien von erweislich rein römischer Composition (z. B. die Scenen des pompejanischen Stadtlebens, im 4. Z. an der rechten a Wand, XXXVIII, und die beiden Isisfeste, 3. Z. Pfeiler XXI) stehen, b auch wenn die geringe Ausführung bloss zufällig sein sollte, jedenfalls in der Erfindung tief unter dem Uebrigen.

Nehmen wir die grössern Bilder mythologischen Inhaltes (besonders in den fünf Zimmern am Eingang) als maassgebend an, so ergiebt sich für die Behandlung etwa Folgendes. Das Einzelne ist nirgends bis zur völligen Wirklichkeit durchgeführt, das Wesentliche aber mit grosser Energie in Wenigem gegeben. Auch in den Köpfen ist neben bedeutenden Zügen viel nur Allgemeines, was indess auf die Rechnung des Ausführenden, und besonders auch auf die seiner Technik kommen mag. Die letztere ist jetzt kein Geheimniss mehr: die Hauptmasse der pompejanischen Bilder ist al fresco auf die Wand gemalt worden. Der Auftrag erscheint fast durchgängig sehr frei und furchtlos. Der Raum richtet sich regelmässig nicht nach der äussern Wirklichkeit, sondern nach dem höhern Bedürfniss der Composition; die Angabe des architektonischen oder landschaftlichen Hintergrundes erhebt sich in der Regel nicht weit über eine blosse Andeutung (Iphigeniens Opferung im 4. Z. am Pfeiler XL), die per- c spectivische Vertiefung wird willkürlich so gedacht, dass die entfernten Figuren wie auf einem erhöhten Plan erscheinen (Erkennung Achill's, ebenda Wand XXXIX). Das Licht fällt consequent von einer Seite d herein. Die künstliche Gruppenbildung der neuern Malerei mit ihren Uebergängen in den Formen und ihren Contrasten in den Lichtmassen fehlt; vorwiegend macht sich das Streben geltend, die Gestalten möglichst vollständig sprechen zu lassen und deshalb auseinander zu halten. Figurenreiche Gruppen aber, wo sie vorkommen, erscheinen hoch übereinander geschichtet (der Dichter, welcher den Schauspielern sein Drama einlernt, im Durchgang zum 4. Z. XXXV). e Im Ganzen wird man in diesen und den übrigen grössern Compositionen immer grosse Ungleichheiten finden. Es giebt einige, in welchen das Treffliche vorwiegt, so im 1. Zimmer: Zeus auf dem Ida LXXI; im 2. Zimmer: Mars und Venus XLIX, Bacchus und Ariadne LII; im Durchgang zum 4. Zimmer: Medea XXVI; 4. Zimmer: Theseus als Retter der athenischen Kinder XXXVII; Perseus und Andromeda XXIX; Chiron und Achill XXXIX; Herakles mit dem Centauren XXX; Achill und Briseis XXXIX; Orest und Pylades in Tauris XL; Herakles bei Omphale XXVIII; Herakles findet den Telephos XXXI; Bruchstück: Achill gegen Agamemnon das Schwert zückend XXXIX; Odysseus vor Penelope XXXIX; im r. Durchgang nach dem 5. Zimmer: die Strafe der Dirce XXXVI, zwei Göttinnen mit Eroten und der Musikunterricht des jungen Satyrs(?). Allein

neben dem Allerbesten, neben einzelnen Motiven, die nur von den Grössten geschaffen sein können, finden sich auffallend schwache Füllgedanken. Man sieht deutlich, dass man zusammengedrängte oder auch zerpflückte Excerpte aus vorzüglichen Compositionen vor sich hat. — In Pompeji sind von grossen Bildern noch an Ort und a Stelle: Diana und Actäon (in der Casa di Sallustio), die Vorberei- b tungen eines Heros zum Bade (Casa di Meleagro), Venus und Adonis c (Casa di Adonide; eines der schönsten unter allen antiken Gemälden) u. a. m.

Aus der ganzen Masse hebt sich glänzend heraus die sog. Alexanderschlacht, das schönste Mosaik des Alterthums. (Gefunden in der Casa del Fauno zu Pompeji, jetzt am Boden der Halle der d Flora, 5. Saal, im Museum zu Neapel.) Es stellt eine Schlacht Alexanders gegen die Perser vor, am wahrscheinlichsten den Sieg bei Issos. Die Composition gipfelt in dem ungestüm heranbrechenden Griechenkönig, dem persischen Königswagen, dessen Rosse zur Flucht angetrieben werden und dem gestürzten, vom Feind durchbohrten Reiter im königlichen Prachtkostüm. — Der grösste Werth dieses in seiner Art einzigen Gemäldes besteht nicht in einer tadellosen Zeichnung oder in der Ausdrucksweise des Einzelnen, sondern in der ergreifenden Darstellung eines bedeutenden Momentes mit möglichst geringen Mitteln. Durch die Wendung des Wagens und der Pferde und durch einige sprechende Stellungen und Geberden ist auf der rechten Seite ein Bild der Rathlosigkeit und Bestürzung gegeben, welches nicht deutlicher und nur in äusserlichem Sinne vollständiger sein könnte. In den Siegern, soweit die linke Seite erhalten ist, drückt sich das unaufhaltsame Vordringen mit der grössten Gewissheit aus. Wohl zweifellos ist in diesem Mosaik ein berühmtes Gemälde der alexandrinischen Kunst mit Treue nachgebildet.

Sonst möchten im Allgemeinen die meist kleinen Genrescenen den Vorzug vor den heroischen und grössern haben. Pompeji hat einige kostbare Prachtstücke geliefert, wie die beiden feinen Mosaiken mit dem Künstlernamen *Dioskurides*, die beliebten Theater- e proben darstellend (5. Zimmer). Man wird denselben indess einige flüchtige Malereien vorziehen müssen. Weniges möchte an stillem Zauber der Gruppe von drei sich unterhaltenden Frauen (mit einer Säule und Gebüsch im Hintergrunde) gleichkommen (1. Z. LX); auf dieser Bahn war Rafael, als er die zweite Reihe der Geschichten der Psyche entwarf. Einige rothbraune Zeichnungen auf Marmorplatten f aus Herculaneum (1. Z. LXXII), deren Ausführung in Farben die Hitze bis auf wenige Spuren zerstört hat, zeigen die Vorbereitung des antiken Künstlers. Aehnlich auf einem andern neuerdings in Pompeji entdeckten Bruchstück (dieselbe Wand) der Tod der Niobiden. g Darunter verräth hauptsächlich das Genrebild des knöchelspielenden

Mädchens, von *Alexandros* aus Athen, ein herrliches Original. Ein [a] kleines unscheinbares Bildchen, die so schön gedachte Scene: „Wer kauft Liebesgötter?" (2. Z. XLV). — Die schmausenden und ruhenden Liebespaare (Durchgang zum 5. Z. XXXIII) weisen ebenfalls auf [b] einen schönen griechischen Gedanken zurück.

Auch mehrere unter den kleinern mythologischen Bildern, welche die Mittelfelder an den Wänden gewöhnlicher pompejanischer Häuser bildeten (und zum Theil noch an Ort und Stelle bilden) möchten bisweilen als harmonisches Ganze einen besondern und abgeschlossenen Werth haben. So das beste der Narcissbilder (1. Z. LX), auch [c] das kleine mit Bacchus und Ariadne (2. Z. LI); mehrere bacchische Scenen (2. Z. und Durchgang nach dem dritten); Venus als Fischerin (mehrmals) u. s. w. Das verdorbene Bildchen „Hylas und die Nymphen" (3. Z. XVII) zeigt ein sehr glückliches Motiv. Einen Faun, [d] der eine Nymphe bewältigt und auf den Rücken gelegt hat und sie küsst, nebst einigen andern vorzüglichen Scenen, die nicht anstössiger sind als Manches, was in den untern Sälen ausgestellt ist, findet man in der Raccolta pornografica.

Den unmittelbarsten und ungestörtesten Eindruck griechischen Geistes machen aber (nach meinem Gefühl) überhaupt nicht die vollständigen Gemälde, sondern jene zahlreichen decorativ angewandten einzelnen Figuren und Gruppen, welche theils auf einfarbigem Grunde stehen, theils zur Belebung der gemalten Architektur (S. 51 u. fg.), der Capellchen, Pavillons, Balustraden u. s. w. dienen. Die besten derselben können nur in der Zeit der höchsten griechischen Kunstblüthe erfunden worden und dann Jahrhunderte hindurch von Hand zu Hand gegangen sein, bis sie unter andern auch in der kleinen Stadt am Vesuv ihre Anwendung fanden. Die Maler lernten sie ohne Zweifel am besten auswendig und reproducirten sie am unbefangensten. Unsere jetzige Decoration macht einen so häufigen Gebrauch davon, dass der Beschauer eine Menge alter Bekannten antrifft, vielleicht allerdings mit Erstaunen über das unscheinbare, anspruchslose Aussehen und den kleinen Maassstab der Originale.

Das Wichtigste hiervon findet sich an nachstehenden Stellen: (1. Z. LXX) Zeus und Nike auf rothem Grund; — (ebenda LXIV) [e] Demeter mit Fackel und Korb; — auf rothem Grund die beiden Dioskuren, Bacchus und Demeter, beide auf einem Throne sitzend mit ihren Attributen. — (2. Z. XLV u. im Durchgang zum 2. Z. [f] LVII) schöne schwebende Genien oder Amorine; — ebenda (LIV, LV) die Niobiden, in Goldfarbe, auf die Füsse und obern Querbalken von zwei weissen Dreifüssen vertheilt, unabhängig von den bekannten florentiner Statuen; — (ebenda LIII) die berühmten sog. Tänzerinnen, auf schwarzem Grunde; es sind schwebende Figuren ohne weitere Beziehung, von hinreissender Schönheit der Geberde und dem

leichtesten Ausdruck des Schwebens in Stellung und Gewandung zugleich; — schöne schwebende Bacchantin mit Thyrsus und Schale, auf schwarzem Grunde; ein kleines Fragment, die Halbfigur einer a Flötenbläserin und ihrer Gefährtin (L). — (Durchgang zum 3. Z. XLII) Bacchanten, Silene etc. in runder Einfassung; die herrlichen schwebenden Centauren auf schwarzem Grunde, worunter die Centaurin, die mit dem jungen Satyr Cymbeln spielt, und der gebundene Centaur, dem die wilde Bacchantin den Fuss in den Rücken stemmt. letzteres Bild vielleicht einer der schönsten Gedanken aus dem ganzen Alterthum; — (ebenda XLI u. XLIV) die nicht minder berühmte Reihe tanzender Satyrn, kleine Figürchen auf schwarzem Grunde; — (als Contrast mag die im 2. Z. XLV befindliche Sammlung von Amorinen römischer Erfindung dienen, welche in allen möglichen prosaischen Verrichtungen, selbst als Schuhmacher dargestellt sind); — b (im 3. Z. XV) ein Medusenhaupt auf gelbem Grund; — Victoria und ein Genius mit darüber schwebenden Gottheiten, vielleicht von guter römischer Erfindung; — schwebende Flora auf grünem Grund; — (ebenda XVI) Tritone, Nereiden, Meerwunder etc.; Nereiden auf Seepferden und Seepanthern, dieselben fütternd; — eine schöne Priesterin c mit Opfergeräth (3. Z. XX; kommt öfter vor); — (im 4. Z. XXXVIII) die den Schreibgriffel an die Lippen drückende Halbfigur (Dichterin) im Rund (mehrmals vorhanden); — das sitzende Mädchen mit aufgestütztem Kinn, auf schwarzem Grunde. — Ausserdem die nachfolgenden wichtigern Stücke, deren Aufstellung nicht angegeben werden kann: Eine Anzahl tanzend schwebender Satyrn, in den Cassetten aus einem Gewölbe; — eine andere Reihe von Amorinen, mit den Attributen der Götter, sämmtlich wundervoll in runder Einfassung componirt. — Jüngling, der das Schwert und über sich den Schild hält; — eine schwebende Gewandfigur mit Opferschale; — Jüngling sitzend mit gekreuzten Füssen (eines der vorzüglichsten Motive und mehrmals vorhanden). — Die hier gegebene Auswahl soll nur auf Einiges vom Besten aufmerksam machen; wer länger in diesen Räumen verweilt, wird noch manches Andere liebgewinnen. Man lege sich nur immer die Frage vor: liess sich die betreffende Figur überhaupt schöner denken, deutlicher ausdrücken, anmuthiger stellen? — und in der Regel wird man das Höchste erreicht finden, wenn auch in flüchtiger Ausführung. — Als Porträts sind zu beachten: Mann und Frau, er mit Rolle, sie mit Tafel und Griffel (4. Z. XXXVIII).

d Einer besondern Aufmerksamkeit sind die landschaftlichen und architektonischen Ansichten werth, deren eine grosse Anzahl vorhanden ist, sowohl hier (hauptsächlich in den beiden langen Gängen und dem 1. Z. LXI, LXII, LXIII, LXV, LXVI, LXVII vereinigt, auch 2. Z. XLV und Durchgang zum 3. Z. XLIV), als in Pompeji selbst, wo man auch noch erkennt, welche Stelle dieselben in

der Wanddecoration einnahmen (S. 51, 52). Die architektonischen gewähren ein schätzbares Abbild nicht nur damaliger Bauten überhaupt, sondern ganz speciell derjenigen, welche der Küste von Cumä bis Sorrent zur Römerzeit ihren Charakter verliehen; allerdings in phantastischer Steigerung, so dass wir nicht bloss das wirklich Vorhandene, sondern auch das, was man gern gebaut hätte, dargestellt sehen. Die in das Meer hinausragenden Villen, die prächtigsten Landhäuser mit Hallen umgeben, auch Tempel und Paläste, namentlich aber die schmuckreichsten Hafenbauten breiten sich unter uns mit hoch angenommener Perspective vollständig aus. Diese Ansichten haben den Ausdruck baulichen Reichthums zum wesentlichen Gehalt. Auch in Rom interessante architektonische Ansichten in den französischen Ausgrabungen auf dem Palatin (im väterlichen Hause des Tiberius s. o. S. 193 d). a

Anders verhält es sich mit den Landschaften. Auch sie vereinigen viele Gegenstände mit hoch genommener Perspective unter einem hohen Horizont und geben von dem Liniensystem der modernen Landschaft noch keine Ahnung. Manche sind nichts als bunte Zusammenstellungen wohlgefälliger oder auffallender Gegenstände: Capellchen, Lusthäuschen, Teiche mit Hallen, Denkmäler mit Trophäen, Hermen, halbrunde Mauern, Brücken u. s. w. auf ländlich unebenem Grunde mit Bäumen untermischt; die Darstellungen von Gärten mit symmetrischen Lauben und Fontainen gehören sogar wesentlich noch in das Gebiet der Architekturbilder. In den bessern Landschaften dagegen ist ganz offenbar ein idyllischer Charakter, eine eigenthümliche Stimmung erstrebt, die nur einstweilen der mächtigern Mittel sich auszusprechen entbehrt. Um ein kleines einsames Heiligthum der Nymphen oder der Venus sieht man Hirten und Heerden, oder ein ländliches Opfer, von Oelbäumen überschattet; auch Gestalten des griechischen Mythus beleben bisweilen die Felslandschaft, z. B. 1. Z. LXV Perseus und Andromeda, Phrixus. Dieser letztern Art sind u. a. die Scenen aus der Odysee, welche in Rom gefunden wurden und jetzt in den zur vaticanischen Bibliothek gehörigen b Räumen, wo sich auch die Aldobrandinische Hochzeit befindet, aufgestellt sind. Der Eindruck ist demjenigen analog, welchen die bukolischen Dichter hinterlassen, und es wäre nicht undenkbar, dass von ihnen auch der Maler sich anregen liess.

Die Dienstbarkeit dieser ganzen Gattung unter den sonstigen decorativen Zwecken spricht sich u. a. oft in der Unterordung unter eine bestimmte Wandfarbe aus. Manche Landschaften sind nämlich braun in braun, grün in grün, auch wohl zu keckem Contrast grünweisslich auf rother Wand gemalt. Von einer eingehenden Charakteristik des landschaftlichen Details, etwa des Baumschlags, ist noch nicht die Rede; nur der Oelbaum behauptet seiner auffallenden Bil-

dung wegen ein gewisses Vorrecht. — Auch wo Guirlanden und Buschwerk als Bestandtheil von Decorationen vorkommen, ist bei einer energischen Wirkung doch nur das Nothwendigste von der besondern Gestalt des Laubes angedeutet.

In den zahlreichen Stillleben, Zimmer hinter dem 1. Corridor (zumal Küchenvorräthen und todten Thieren), erkennt man recht gut eine Kunst, die der Illusion in hohem Grade fähig war, derselben aber in der Wandmalerei wenigstens nicht über eine bestimmte Linie hinaus nachging. Der Besteller verlangte die Sachen, noch nicht ihren möglichst schönen, durch Gruppirung, Hintergrund, Licht, Luft und alle möglichen Kunstmittel veredelten Schein, wie die Holländer zur Zeit des Jan de Heem. — Das zierlichste antike Mosaik Roms, a die Schale mit den Tauben (Museo Capitolino, Zimmer der Tauben), ist vielleicht für den Grad der Illusion, welchen man im äussersten Fall mit den kostbarsten Mitteln erstrebte, eines der belehrendsten Beispiele.

Ende des I. Theils.



